

Die Dissoziation eines Schriftstellers in den Jahren 1934-1936:

Ödön von Horváth und H.W. Becker

**Fünf Thesen zu Horváths Eintritt in den Reichsverband Deutscher Schriftsteller
am 11.07.1934**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)

eingereicht an der
Philosophischen Fakultät II der
Humboldt-Universität zu Berlin

von Karsten Brandt
Geburtsdatum: 25.05.1960

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin:
Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekan der Philosophischen Fakultät II:
Prof. Dr. Wolfgang Hock

Gutachter: 1. Prof. Dr. Frank Hörnigk
2. Prof. Dr. Hannelore Scholz

Tag der mündlichen Prüfung: Tag der mündlichen Prüfung: 03.02.2004

Danksagung

Zuerst danke ich vor allem meiner Schwester, der Buchhändlerin Jutta Brandt- Scheu- Schneider. Viele Anmerkungen, Buchtitel und Korrekturen verdanke ich ihr.

Der wichtigste Ratgeber bei dieser Arbeit war Professor Traugott Krischke, der leider im Jahre 1996 verstorben ist.

Als Herausgeber von drei Horváth- Gesamtausgaben und informiertester Kenner aller Lebens-Umstände Ödön von Horváths sowie Herausgeber vieler Materialienbände, hatte er mir sämtliche Urkunden zur Verfügung gestellt, die zur Kenntnis von Horváths Leben unentbehrlich sind, unter vielen anderen das Dokument, das Horváths Eintritt in den „Reichsverband deutscher Schriftsteller“ (RDS) bezeugt.

Prof. Krischke hat meine Recherchen von Anfang an begleitet, mich oft und hart kritisiert und mir in unserem Briefwechsel immer durch neue Informationen und Material weiter-geholfen.

Ich danke auch seiner Frau Susanna Foral-Krischke, der Mitherausgeberin der *Kommentierten Werkausgabe* im Suhrkamp Taschenbuchverlag, die nach dem Tod ihres Mannes den Briefwechsel fortgesetzt hat.

Mein besonderer Dank gilt François Fejtő für sein Interview, das er mir als Freund Ödön von Horváths im Mai 1993 gewährte. Ebenso danke ich Marianne Hoppe, die mir ebenfalls als Zeitzeugin und intime Freundin Horváths nach ihrer Aufführung von Heiner Müllers *Quartett* im Pariser Vorort Bobigny am 14.12.1996 Gelegenheit zu einem Gespräch über Ödön von Horváth gab.

Außerdem bedanke ich mich bei dem Leiter des österreichischen Filmarchivs, Prof. Walter Fritz und den Bibliothekarinnen für das Material, das sie mir zur Verfügung stellten, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Wiener Theatermuseums, der Film-Historikerin Vera Savany vom Magyar Filmintezet / Filmarchivum in Budapest, der Film-Historikerin Eva Urbanova vom Narodni filmovy archiv in Prag, sowie den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Bundes-Filmarchivs in Berlin.

Mein besonderer Dank gilt der Bibliothekarin Jutta Perisson-Waldmüller vom österreichischen Kulturinstitut Paris.

Ich danke dem Verlagsleiter vom *Thomas Sessler Verlag* Ulrich N. Schulenburg dafür, dass er mir das Horváth-Typoskript *Der Pfarrer von Kirchfeld* für wissenschaftliche Zwecke als Kopie überließ, sowie die lange vergriffenen Bände der Horváth- Blätter.

Außerdem danke ich: Fabienne Guetat-Brandt, Georg Brandt, Ilka Brandt, Reinhold Brandt, Jean Mortier, Hélène Roussel, Dr. Christoph Zschocke und Dr. Peter Carrier und Claire.

Ich widme diese Arbeit meiner Mutter Gerda Brandt.

Inhaltsverzeichnis

I	EINLEITUNG	6
	FORSCHUNGSBERICHT	13
II	HORVÁTHS EINSCHÄTZUNG DES NATIONALSOZIALISMUS IN SEINEN WERKEN VOR SEINEM EINTRITT IN DEN RDS	
	A) <i>Sladek</i>	17
	B) <i>Italienische Nacht</i>	27
	C) <i>Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnet hat</i>	37
III	HORVÁTHS EXPOSÉS UND SZENARIOS (WERKANALYSE)	
	Analyse und Vergleich der Becker- Filme und - Exposés mit den Vorlagen	
	1) Exposés nicht realisierter Filme	
	A) <i>Der Pfarrer von Kirchfeld</i> Exposé auf der Grundlage eines Stückes von Ludwig Anzengruber	41
	B) <i>Brüderlein fein</i> Ein Film aus der Biedermeierzeit nach Motiven aus den Stücken Ferdinand Raimunds „Der Bauer als Millionär“, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ und „Der Verschwender“	45
	C) <i>Die Geschichte eines Mannes (N), der mit seinem Gelde um ein Haar alles kann.</i> Ein Tonfilmentwurf von Ödön Horváth (sic!)	53
	2) Szenarios realisierter Becker - Filme	
	A) <i>Peter im Schnee</i>	58
	Exkurs: <i>Horváth und Paul Hörbiger</i>	73
	B) <i>Fiakerlied</i>	77
	C) <i>Das Einmaleins der Liebe</i>	84

D) <i>Rendezvous in Wien</i>	93
E) <i>Die Pompadour</i>	97
F) <i>Buchhalter Schnabel</i>	107
G) <i>Das Hermännchen</i>	111
H) <i>Diskretion Ehrensache</i>	116
I) <i>Seitensprünge</i>	120
J) <i>Ihr Privatsekretär</i>	129
K) <i>Der Kleinstadtpoet</i>	131
 IV DER RDS UND DIE NATIONALSOZIALISTISCHE KULTURSTRATEGIE	 135
 V HORVÁTHS PERSÖNLICHE SITUATION VOR DEM EINTRITT IN DEN RDS.....	 140
 VI FÜNF THESEN ZU HORVÁTHS EINTRITT IN DEN RDS	
1) Die These der ‚Spontanen Aktion‘	
A) Horváths Verhalten im Zusammenhang mit dem P.E.N.- Club-Treffen in Ragusa.....	143
B) Horváths Weigerung, bei der Exilzeitschrift <i>Die Sammlung</i> mitzuarbeiten.....	149
2) Die These des Broterwerbs.....	153
3) Die These, Horváth sei aus künstlerischen Gründen nach Deutschland zurückgekehrt (Chronist seiner Zeit)	161
4) Die These, Horváths Schritt sei von dem Verhalten anderer Schriftsteller beeinflusst gewesen	
A) Gerhart Hauptmann	169
B) Franz Werfel	173
C) Erich Kästner – ein Vergleich	176
5) Pessimismus und die These der Fehleinschätzung der politischen Situation	186
6) Literarische Produktion 1933 – 1936.....	192
7) Horváth in Selbstzeugnissen.	196

VII	ÖDÖN VON HORVÀTH \neq H. W. BECKER	199
-----	--	-----

	SCHLUSSBETRACHTUNG	203
--	--------------------------	-----

	BENUTZTE LITERATUR	206
--	--------------------------	-----

ANHANG

- A) *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Originaltext + Textanalyse
- B) *Ein Don Juan unserer Zeit* – Frauenbild bei H.W. Becker
- C) *Brüderlein Fein*, Vergleich mit den Vorlagen
- D) Leni Riefenstahl und Veit Harlan
- E) Dokumente, Interview mit François Fejtő, Bilder

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem Autor, der in den Jahren 1928 bis 1932 in Deutschland große Erfolge hatte und seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten dort nicht mehr gespielt werden durfte.

Um dennoch weiterhin in Deutschland als Schriftsteller arbeiten zu können, unterschrieb Ödön von Horváth am 11.07.1934 die Aufnahme- Erklärung für seinen Eintritt in den „Reichsverband Deutscher Schriftsteller“ (RDS), eine Unterorganisation der nationalsozialistischen „Reichschrifttumskammer“ (RSK).

Unter dem Pseudonym H.W. Becker schrieb er mehrere Filmszenarios, von denen nur zwei realisiert wurden, an denen Horváth unter Pseudonym mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit mitgearbeitet hat.

Andere nicht realisierte Szenarios für Filmprojekte befinden sich im Wiener Horvath-Archiv.

In der Horváth-Forschung wurde seit den 70er Jahren bislang das Bild eines Autors festgeschrieben, das ausgehend von den vier bekannten Volksstücken, darunter den meistgespielten *Geschichten aus dem Wienerwald* Horváth als einen politisch motivierten antifaschistischen Kämpfer zeichnet.

Dieses Bild entstand unter Ausklammerung seiner Aktivitäten in den Jahren 1934 bis 1936.

Voreilig wurde Horváth dem Kanon der verbotenen, exilierten und auch verbrannten Schriftsteller zugerechnet.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Phase der Jahre 1934-36, also der Zeit, in der er unter Pseudonym auch einige Texte für die nationalsozialistisch beaufsichtigte Filmindustrie schrieb. Diese Phase nenne ich die Becker-Phase, die bisher noch nicht ausreichend untersucht wurde.

Zunächst einmal ist es notwendig darauf hinzuweisen, dass im September 2001 anlässlich des 100. Geburtsjahres Ödön von Horváths ein von Klaus Kastberger herausgegebenes Buch erschien, mit dem Titel: Ödön von Horváth, *Unendliche Dummheit, dumme Unendlichkeit* mit einem Dossier über Horváths Filmschaffen, also der in meiner Arbeit behandelten Becker-Phase. In dem darin enthaltenen Dossier *Geborgte Leben. Horváth und der Film* von Evelyne Polt Heinzl und Christine Schmidtjell, werden erhebliche Zweifel an der Autorschaft dieser Filme Horváths unterm dem Pseudonym H.W. Becker laut.

Die Autorinnen stellen die Tatsache heraus, dass H.W. Becker nicht nur als Pseudonym, sondern auch als identifizierbare Person nachweisbar ist.

Ein anderes Dokument belegt, dass dieser H. W. Becker die Filme *Die Pompadour* von 1935 (eine Koproduktion mit Veith Harlan), als auch *Rendez -Vous in Wien*, Uraufführung 1936 und *Peter im Schnee*, 1937, mitverfasste. Am 11.01 1940 unterschrieb H.W. Becker einen Autorenvertrag für den Film *Verkannte Bekannte*, später produziert unter dem Titel *Der Kleinstadtpoet*. Also bereits 1 ½ Jahre nach Horváths Tod.

Die Autorinnen bemerken auch zu diesen Funden: Zitat: „Dass die Existenz H.W. Beckers so lange unentdeckt geblieben ist, verwundert insofern als er in den 30er Jahren ein durchaus bekannter Drehbuchautor gewesen sein dürfte, vor allem aufgrund des äußerst populären Films *Die Pompadour*, mit Käthe von Nagy und Willy Eichberger.“ (240) Bis zu diesem Zeitpunkt galt es in der Forschung als herrschende Meinung, die in diesem Punkt besonders von dem Herausgeber von drei Horváth-Gesamtausgaben Professor Traugott Krischke beeinflusst ist, dass Horváth als Autor von elf realisierten Filmen anzusehen sei, die in dieser Arbeit behandelt werden. In der Tat wurde die vorliegende Arbeit unter der Prämisse begonnen, dass Horváth der alleinige Autor dieser elf Filme sei. Auf der Basis dieses Forschungsstands wurde diese Arbeit auch beendet. Die Veröffentlichung von Evelyne Polt Heinzl und Christine Schmidtjell haben eine grundlegende Neubearbeitung notwendig gemacht.

Für die vorliegende Arbeit hat das späte Erscheinen eines echten H.W. Beckers besondere Reichweite vor allem in Bezug auf das einzige ganz erhaltene Tiposkript eines Films, dessen alleiniger Autor H.W. Becker ist: *Peter im Schnee*. Diese komplette Dialogliste von *Peter im Schnee*, die dieser Arbeit anliegt, befindet sich im Theatermuseum Wien und war die Grundlage für meine Bewertung Horváths Filmschaffens unter Pseudonym. Das Dokument mit den von mir aufgefundenen Dialogen verliert an dieser Stelle erheblich an Brisanz:

Nicht der Klassiker der Theaterstücke Ödön von Horváth hatte diesen Film geschrieben, sondern ein unbekannter Schreiber unbedeutender Filme während des Nationalsozialismus: H.W. Becker, vielleicht mit Horváths Hilfe, was aber zur Zeit nicht nachgewiesen werden kann.

Die Tatsache, dass der Film *Der Kleinstadtpoet* erst zwei Jahre nach Horváths Tod entstand, hatte mich ebenfalls nicht an Horváths Autorschaft zweifeln lassen, weil grundsätzlich die Arbeit am Drehbuch nicht mit dem Jahr der Uraufführung des Films zusammenfallen muss. Traugott Krischke hatte mir brieflich Horváths Urhebererschaft mehrmals bestätigt und ich hatte zu keinem Zeitpunkt seine Autorität in Fragen der Biographie Horváths angezweifelt.

Ein Zitat des französischen Filmregisseurs René Clair von 1934 beleuchten die Produktionsbedingungen der Zeit: „Ich kann nicht umhin, die Situation des Filmautors mit der des Schriftstellers zu vergleichen. Letzterer braucht nur Papier und Feder; damit kann er machen was er will. Der erstere ist ein Rädchen in einem Uhrwerk. Die Durchführung der geringsten eigenen Idee stürzt ihn in unsägliche moralische und materielle Konflikte. Hätte die anspruchsvollere, ewig rasonierende Zuschauerschaft Einblick in die Filmhierarchie, so würde sie sich wundern, daß sie hin und wieder doch ein wertvolles Werk auf der Leinwand sieht. Daran kann nur die Zerstretheit des Produzenten schuld sein. Bald wird jedoch ein noch durchorganisierteres System auch solche Ausnahmen verhindern.“¹ Diese von René Clair 1934 in einem Essay niedergeschriebenen Worte, sind eine Zusammenfassung der Bedingungen, die Horváth in Deutschland im gleichen Jahr vorgefunden haben wird.

Abgesehen von einer technischen Überarbeitung der Arbeit wurde eine Neubewertung der Schlussfolgerungen notwendig, die ich aus einer falschen Annahme gezogen hatte: Es besteht ein großer Unterschied in der Bewertung eines Autors, der mit Veit Harlan den im Jahre 1935 uraufgeführten Film ‚Die Pompadour‘ als Drehbuchautor mitverfasste oder nicht².

Technisch gesehen musste die Arbeit an allen Stellen geändert werden, die vorher z. B. lauteten: „Es ist nicht auszumachen, ob Becker in diesem Autorenkollektiv mitgearbeitet hatte.“ Korrigiert muss es heißen: „(...)ob Becker, Horváth oder beide in diesem Kollektiv mitarbeiteten.“

Immerhin konnten die neuen Forschungsergebnisse noch in meine Arbeit aufgenommen werden. Bei der Arbeit einer Wiener Theaterwissenschaftlerin, die ihre Dissertation 2001 beendet hatte, war dies nicht mehr möglich: Renate Schleder verteidigte im Oktober 2001 eine Arbeit unter Leitung des Wiener Theaterwissenschaftlers Prof. Bierbaumer. Ebenso wie Traugott Krischke war Prof. Bierbaumer davon ausgegangen, dass H.W. Becker ausschließlich als Pseudonym Horváths anzusehen sei. Immerhin war Renate Schleder skeptischer als ich und sie spricht von „Ödön von Horváth und dem angeblichen Pseudonym H.W. Becker“.³

Die Bezeichnung H.W. Beckers als einem *angeblichen Pseudonym* ist aber nur für die meisten Filme zutreffend. Horváth brauchte dieses Pseudonym selbst auch auf seinen handschriftlichen Entwürfen für Filmscripts, die nicht realisiert wurden. Mit diesen Treatments, die in meiner Arbeit eine große Rolle bei dem Nachweis der Dissoziation eines Autors spielen, beschäftigt sich Renate Schleders Arbeit nicht.

¹ René Clair: Kino, Vom Stummfilm zum Tonfilm, Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950, Diogenes Verlag, Zürich, 1995, S. 151f

² Tatsächlich nehme ich in diesem Fall an, dass sowohl der echte Becker als auch Horváth an diesem Film mitarbeiteten, was aber noch nicht als bewiesen gelten kann.

³ Schleder, Renate, Ödön von Horvath und der Film, Dissertation, Wien 2001, 9.

Die Tatsache, dass der Stellenwert der Filmautoren innerhalb der Produktionshierarchie sehr gering war, ist auch die Ursache für die Schwierigkeiten bei Forschungen innerhalb dieses Bereichs der Filmwissenschaft. Es bleibt festzuhalten, dass der echte H.W. Becker eine kurze Zeit lang Autor trivialer Serienfilme der Nazizeit war.

Bei der Austauschbarkeit der Autoren in dieser Zeit ist anzunehmen, dass Horváth als Co- Autor neben Becker von Paul Hörbiger und auf wahrscheinlich auf dessen Vermittlung hin bei einigen anderen der Becker-Szearios (z.B. als Autor für Pointen) mitschrieb. Eine Mitautorschaft, die über ein Handgeld verrechnet wurden oder lediglich ein paar Mittagessen.

Wenn man Horváths Arbeitsstil mit dem anderer Szenaristen dieser Zeit vergleicht, stellt man fest, dass er nicht über das literarische Handwerk verfügte, eigenständig ein brauchbares Film-Treatment zu schreiben.

Bei der Frage, warum H.W. Becker Horváth erlaubte seinen Namen zu benutzen, sind wir bisher auf Vermutungen angewiesen. Es ist anzunehmen, dass er alles tat, worum Paul Hörbiger, sein zeitweiliger Arbeitgeber und einer der großen Produzenten von Komödien der Nazizeit, ihn bat. Immerhin konnte H.W. Becker ja auch stolz darauf sein, dass sein Name für einen namhaften Schriftsteller gebraucht wurde: Der Kleistpreisträger von 1931 benutzte seinen Namen. Wichtig ist festzuhalten, dass Becker und Horváth sich kannten und der echte Becker Horváth erlaubt haben muss, seinen Namen zu benutzen. Die Tatsache, dass er einem Mann wie Horváth seinen Namen verlieh oder verkaufte, spricht wahrscheinlich für ihn.

Er war vermutlich ein weitläufiger Bekannter Horváths, von dem wir bisher wenig wissen, aber es steht zu erwarten, dass die sehr aktive Horváth- und Exilforschung bald mehr über den echten H.W. Becker ans Tageslicht bringen wird.

Außer den Filmen *Peter im Schnee*, *Die Pompadour* und *Der Kleinstadtpoet* handelte es sich um Szenaristen-Kollektive, an denen der wirkliche Becker bzw. Becker alias Horváth mitgewirkt hatten. Da aber die offiziellen Staff-lists aus verschleierungstaktischen Gründen gefälscht waren, kennen wir nicht die wahren Autoren-Kollektive, die einzelnen Filmen zuzuordnen sind.

Bei der Beurteilung der Becker alias Horváth-Filme sind die von Horváth ebenfalls als H.W. Becker gezeichneten Filmszenarios wichtiger, die nicht realisiert wurden: Vor allem *Der Pfarrer von Kirchfeld* nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Ludwig Anzengruber und *Brüderlein fein* nach Motiven aus den Stücken Ferdinand Raimunds.

Insofern besteht die These der Arbeit, die eine Dissoziation dieses Autors feststellt, unangetastet fort und es besteht weiterhin der Bedarf einer Neudefinierung Horváths und seines Spätwerks unter Einbeziehung seiner Berliner Zeit der Jahre 34 – 36, ohne die das Spätwerk unverständlich bleibt.

Als bewiesen können Horváths Co-Autorenschaft für die Filme *Das Einmaleins der Liebe* und *Fiakerlied* angesehen werden.

Am 16. September 1934 berichtete Horváth in einem Brief an Hans Geiringer: „Zur Zeit arbeite ich am Jux, alles andere ist noch in der Schwebe.“ (vgl. 241)

Am 24 Januar 1935 schreibt die Minerva Tonfilm Berlin in einem Brief an Hans Adler, der u.a. die Liedtexte für *Die Pompadour* und *Rendez-Vous* in Wien verfasste: „Die Arbeit an dem Drehbuch, das von den Herren Bobby E. Luthge und Oedön Horvath (sic) hergestellt wird, ist bereits soweit fortgeschritten, daß dasselbe in der ersten Februarhälfte fertig sein wird.“ (vgl. 241)

Die Kopie dieses Briefes befindet sich im Nachlass Krischke im ÖLA

Das Drehbuch zu *Einmaleins der Liebe* erhalten in der deutschen Kinemathek, umfasst ca 250 unpaginierte Blätter. Vorgeheftet sind drei Seiten mit Aufnahme -Stab und Darsteller-Liste mit Adressen. „In der Stafflist sind nach Regisseur Carl Hoffmann, dem Kameramann von Fritz Langs legendärem Nibelungen-Film (1924) und dem Schauspieler Theo Lingen, die beiden Drehbuchautoren Bobby E. Luthge und O von Horvath, Nicolasse, An der Rehwiese 4“ Der Film wurde am 20 September 1935 unter dem Titel *Das Einmaleins der Liebe* gleichzeitig in den

Berliner Ufa-Theatern am Kurfürstendamm und in der Friedrichstraße uraufgeführt. Die Autorschaft wird im Filmvorspann wie im Wiener Illustrierten Filmkurier folgendermaßen vermerkt: Nach dem Bühnenstück ‚Einen Jux will er sich machen‘ von Nestroy. Frei bearbeitet von H.W. Becker. Drehbuch: B.E. Lühge.“ (246).⁴

Das im Theaternmuseum Wien erhaltene Dialogbuch nennt als Drehbuchautor bereits H.W. Becker.

Eindeutig wird hier also ein Becker-Film als Co-Autor unter falschem Namen ausgegeben. Die Mitwirkung des echten Beckers ist aber ebenso wenig auszuschließen wie die Mitwirkung Horváths an Becker zugeordneten Filmen, was ich in meiner Arbeit u.a. nachzuweisen versuche.

Es handelt sich bei allen Szenarios um Produkte der Massenproduktion von Komödien unter der Zensur der Nationalsozialisten.

Um als Schriftsteller in der streng überwachten Kammer zugelassen zu werden und als Mitarbeiter an Filmprojekten unter dem Regime der Nazis zu arbeiten, bedurfte es einiger Vorarbeiten.

Der erste Satz der Erklärung zu seinem Eintritt in den Reichsverband lautet: „Ich erkläre hiermit meinen Eintritt in den Reichsverband deutscher Schriftsteller E. V., Berlin, und bin bereit, an der Kulturaufgabe des deutschen Schrifttums mitzuarbeiten.“

Als Bürgen für seine politische Einstellung nennt er den Leiter des *Neuen Bühnenverlags im Verlag Kulturpolitik GmbH*, Hofrat Willy Stuhlfeld und den Nazi- Schriftsteller und Hitler-Biographen Dr. Edgar von Schmidt-Pauli.

Im ‚Fragebogen für Mitglieder‘, den Horváth am selben Tag abgibt, führt er an, „ohne Religion“ zu sein, „früher: katholisch“; die Frage nach einer Mitgliedschaft beim ‚Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten‘ bejaht er und fügt hinzu: „und Union Nationaler Schriftsteller“⁵

Alle bekannten Horváth- Biographien zeichnen ein Bild dieses Autors, das sich auf Stücke vor seinem Eintritt in die nationalsozialistische Kammer bezieht. Zitiert werden v.a. seine bekannten Volksstücke: *Geschichten aus dem Wienerwald*, *Kasimir und Karoline*, *Glaube Liebe Hoffnung* sowie der Roman *Der ewige Spießer*.

Ebenso werden oft das frühe Stück *Sladek*, die *Italienische Nacht*, und andere Geschichten aus Horváths *Kleiner Prosa* genannt, die immer im Sinne einer eindeutigen Gegnerschaft des Autors zum Nationalsozialismus interpretiert wurden, so dass Horváth zum Kanon der aktiv gegen den Nationalsozialismus kämpfenden Autoren gezählt wird.

Die Diskrepanz zwischen Horváths Darstellung des Kleinbürgertums, der Dummheit und Bosheit in der Beschreibung des Typus ‚Hakenkreuzler‘ in seinen Werken und sein Verhalten im Juli 1934, also der Schritt, selber dem RDS beizutreten, wirft viele Fragen auf.

In der beginnenden Diskussion um Horváths Verhalten haben sich mehrere Thesen für Horváths Eintritt herauskristallisiert.⁶

In dieser Arbeit werden u.a. die Thesen untersucht, ob es sich bei diesem Schritt um einen verzweifelten Akt handelte bzw. ob Freunde Horváth veranlassten, dem RDS beizutreten; die

⁴ Erwin Robert (Bobby) Lühge hatte mehr als 50 Stummfilme und an die 100 Tonfilme geschrieben. 1932 adaptierte er Karl Aloys Schenzingers Roman *Hitlerjunge Quex* und konnte seine Karriere nach 1945 ungebrochen fortsetzen.

⁵ Es handelt sich um einen von Gottfried Benn, Hanns Johst und Rainer Schlösser gegründeten Schriftstellerverband. Vgl. Christian Schnitzler: *Der politische Horváth*, Untersuchungen zu Leben und Werk, in: Marburger Germanistische Studien, hrsg. von Dieter Bäusch, Bd. 11, Frankfurt/M., 1990, 147.

⁶ Der Herausgeber Horváths Gesammelter Werke, Prof. Traugott Krischke, schrieb: „Inwieweit Horváths Mitgliedschaft im ‚Reichsverband Deutscher Schriftsteller‘ (RDS) innerhalb der nationalsozialistischen Reichsschrifttumskammer ein Akt der Verzweiflung war oder aber, dem Rat irgendwelcher Freunde folgend, auf Fehleinschätzung beruhte, wird noch zu untersuchen sein.“
in: Traugott Krischke (Hrsg.): *Ödön von Horváth*, Materialien, Frankfurt/M. 1981, 208 f.

These, dass es sich bei diesem Schritt um eine „spontane Aktion“ handelte, bzw. um einen Schritt, der aus ökonomischen Gründen (Broterwerb) notwendig geworden war.

Die Arbeit möchte darüber hinaus die Aussage, die in der Sekundärliteratur regelmäßig auftaucht, richtig stellen, Horváth habe als „Chronist seiner Zeit“ die Vorgänge im Dritten Reich unmittelbar verfolgen und für schriftstellerische Zwecke nutzbar machen wollen.

Im Themenkomplex der „Fehleinschätzung der politischen Situation“ wird untersucht, ob Horváths Pessimismus für den Eintritt in den faschistisch diktierten Verband eine Rolle spielte.

In dem Kapitel *Horváths Einschätzung des Nationalsozialismus vor dem Eintritt in den RDS* untersuche ich die Stücke *Sladek* und *Italienische Nacht*, sowie eine Geschichte aus Horváths *Kleiner Prosa: Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnete*, welche sich explizit mit der nationalsozialistischen Problematik auseinandersetzen.

Ausgehend von diesen Werken versuche ich Horváths Einschätzung des Nationalsozialismus im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit nach den Gründen seines Verhaltens vorzunehmen. Die Tatsache, dass die Verantwortlichen des RDS Horváth nach zahlreichen vorausgegangenen Auseinandersetzungen mit nationalen und nationalsozialistischen Kritikern in die Reihen ihrer, d.h. dem Nationalsozialismus verpflichteten Schriftsteller, überhaupt aufgenommen haben, ist erstaunlich, weshalb eine kurze Betrachtung der nationalsozialistischen Literaturpolitik und ihrer Aufgaben bzw. dieses Verbandes notwendig ist.

Die Jahre 1934 bis 1936 wurden von der Horváth- Forschung bisher weitgehend ausgeklammert. Ausgehend von den Filmen und Horváths nicht gedrehten Exposés soll in dieser Arbeit zum ersten Mal der Versuch unternommen werden, diese Zeit systematisch aufzuarbeiten, wobei zu allen Filmen, also auch zu den nicht gefundenen, die wichtigsten verfügbaren Informationen gegeben werden, die Horváths Arbeit unter dem Pseudonym H. W. Becker in der Zeit von 1934 – 1936 erhellen können.

Aufschlussreicher für die Veranschaulichung von Horváths Arbeitsweise sind die Vorlagen seiner nicht-realisierten Filmprojekte, die mit Sicherheit von ihm selbst stammen. In zwei Fällen handelt es sich um Verarbeitungen literarischer Vorlagen:

Das Exposé *Der Pfarrer von Kirchfeld* vergleiche ich mit seiner Vorlage, dem Stück gleichen Titels von Ludwig Anzengruber.

Das Exposé *Brüderlein fein* nach Motiven aus den Stücken Ferdinand Raimunds wird mit den von Horváth selbst genannten Vorlagen verglichen: *Der Bauer als Millionär*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und *Der Verschwender*.

Anhand dieser Arbeiten wird versucht, eine künstlerische Bewertung der Exposés vorzunehmen.

Das Exposé *Der Pfarrer von Kirchfeld*, das der Autor noch mit seinem vollen Namen Ödön von Horváth zeichnete, stand der Forschung bislang nicht zur Verfügung.

In dieser Arbeit wird im Anhang der gesamte Text seines in zwei Fassungen vorliegenden Exposés vorgelegt und untersucht (vgl. Anhang A).

Horváth benutzte für seine Mitarbeit an Filmen den Namen eines anderen Schriftstellers, das Pseudonym H. W. Becker. Ich spreche darum ebenfalls von den Becker- Szenarios im Gegensatz zu dem Schriftsteller der Theaterstücke, Romane und anderer Prosa.

Da in dieser Arbeit auch am Beispiel Ödön von Horváths die Frage gestellt wird, wie sich Intellektuelle angesichts der nationalsozialistischen Unterdrückung der bis dahin gültigen Kunst verhielten, werde ich auch auf Fragen der Emigration und die beginnende Debatte um das Verhalten dieses Autors eingehen.

Diese Auseinandersetzung bedarf auch im Falle Ödön von Horváths angesichts des erstmalig 1983 veröffentlichten Materials ⁷ einer Klärung. Vor allem wegen seines Briefes an seinen Verleger und Bürger, Dr. Willy Stuhlfeld vom 19. April 1934, in dem Horváth versucht, das

⁷ Vgl. Jutta Wardetzky: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, Studien und Dokument, Berlin/Ost, 1983.

Aufführungsverbot seiner Stücke rückgängig zu machen.

In diesem Brief geht Horváth auf den Vorwurf im *Völkischen Beobachter* und in *Der Deutsche* ein, dass sein Stück *Die Bergbahn* ein kommunistisches Stück gewesen sei, was er abstrikt und schrieb:

„Piscator hatte seinerzeit, bereits 1928, das Stück inszenieren wollen, allerdings unter der Bedingung, dass ich in das Stück eine kommunistische Tendenz ‚hinzudichte‘. Ich hatte das immer wieder abgelehnt und bin daher erst ein Jahr später aufgeführt worden, unter der Regie des verstorbenen Viktor Schwanneke. Der Kreis unter Piscator und Brecht tobte gegen mich und ‚zerriss mich nach allen Noten der Kunst‘, wie man es so zu sagen pflegt. - Wie man also unter solchen Umständen von einem ‚kommunistischen Stück‘ sprechen kann, ist mir unerfindlich. Es dürfte Sie in diesem Zusammenhange interessieren, dass ich ja mit meinen Eltern 1919 aus Ungarn, wo die Sowjets regierten, flüchten musste. Mir Kommunismus vorzuwerfen ist also schlechthin grotesk. (...)“

Und nun nur nebenbei, vielleicht interessiert es Sie: Ich bin bereits im Januar 1924 in Paris verprügelt worden, weil ich öffentlich behauptet hatte, dass Deutschland nicht Schuld am Krieg gewesen sei. (...)“

Also, wie Sie wissen, bin ich Ausländer, aber meine Muttersprache ist Deutsch und daher fühle ich mich als Mitglied des mächtigen deutschen Kulturkreises. Ich habe beim Ausbruch der deutschen nationalen Revolution und während der folgenden Zeit bis Mitte April 1934 im Ausland gelebt und gearbeitet. Ich habe während dieser ganzen Zeit es kategorisch abgelehnt, irgend etwas in Wort und Schrift oder Tat gegen Deutschland und seine Regierung zu unternehmen. Ich habe keinerlei Proteste unterzeichnet und bin deshalb auch von der gesamten marxistischen Presse Österreichs in wüstester Weise angepöbelt und verleumdet worden. Ja, ich habe mich nicht nur geweigert, irgend einen Protest zu unterschreiben, ich habe sogar öffentlich erklärt, dass ich an keiner Emigrantenzzeitung mitarbeite und radikal nichts damit zu tun habe. (...) Ich habe mich also aus freien Stücken in eindeutigster Weise für Deutschland erklärt, und zwar bereits zu einer Zeit, wo eine derartige Erklärung für einen Künstler nicht gerade ohne jede Gefahr verbunden war. (sic)

Und nun, fast fünfviertel Jahr später ereignet sich der Fall, dass ein deutsches Theater ein Stück von mir spielen will, und da muss ich hören, dass man kein Stück von mir spielen kann, also in dem Lande, für das ich im Ausland immer eingetreten bin.“

Der Brief schließt: „Es wäre für mich mehr als ein sehr schmerzliches Erlebnis, wenn man es mir untersagen würde, am Wiederaufbau Deutschlands mitzuarbeiten, soweit dies mir meine Kräfte erlauben.“ (Vgl. Kopie des Originalbriefes im Anhang E)

Wegen der sich in diesen Zeilen andeutenden Dissoziation der vorbildlichen Biographie eines allgemein als antifaschistisch anerkannten Autors stellt sich unmittelbar die Frage: Wieso ist Horváth, der in Wien Budapest, Prag und Paris genauso zu Hause war wie in Berlin, nicht sofort aus dem Machtbereich der Nationalsozialisten weggegangen, sondern hat im Gegenteil versucht, sich den Nazis in dieser Weise anzubiedern?

Viele Intellektuelle, die nicht weggingen und ‚innere Emigranten‘ zumindest in dem Sinne waren, als dass sie nie für Nazi- Ideologien anfällig gewesen waren, befanden sich im Wartezustand. Der Wille zum physischen und ökonomischen Überleben steht am Anfang einer jeden Entscheidung für oder gegen die Emigration.

Im Falle Horváths stellen sich die Tatsachen allerdings anders dar, nicht, weil er nicht emigrierte, sondern aus Österreich nach Hitler-Deutschland zurückkehrte.

Von Ödön von Horváth sind nur wenige Äußerungen über seine Bewältigung von Kulturverfall, Zensur und Totalitarismus erhalten, die Aufschluss über seine Haltung geben und im Laufe dieser Arbeit zitiert werden.

Es wurde oft auf Horváths Krise nach den Jahren 1928-32, also den Jahren seines

schriftstellerischen Erfolgs hingewiesen und verschiedene Erklärungsmodelle für diese Krise angeführt.

Nie wurde explizit seine Tätigkeit im Deutschland der Jahre 1934-35 untersucht und mit der vielbesprochenen Krise in Zusammenhang gebracht.

Die vorliegende Arbeit soll diese Lücke schließen. Es handelt sich dabei gleichfalls um den Beginn einer künstlerischen Neubewertung dieses Autors, wobei die sich abzeichnende Dissoziation zwischen dem Schriftsteller Horváth und seinem geliehenen Pseudonym Becker nützlich ist.

FORSCHUNGSBERICHT

Bislang gibt es in der Horváth- Forschung mehrere Erklärungsmodelle, die für Horváths Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1934 angeführt werden. Das erste Mal erwähnt Fritz Kahl 1966 die Tätigkeit Horváths als Drehbuchschreiber:

„Horváth kehrt mit ungarischem Paß nach Berlin zurück. Er plant ein Stück über den Nationalsozialismus und will diesen an Ort und Stelle studieren. Er verfaßt Dialoge für eine Filmgesellschaft.“⁸

Den Gedanken, dass Horváth aus künstlerischen Gründen nach Deutschland zurückgekehrt sei, findet man in den Erinnerungen *Der Riß der Zeit geht durch mein Herz*⁹ seiner Freundin Hertha Pauli. Die Übernahme dieser seither immer wieder aufgegriffenen These wird ausführlich in dem Kapitel „Chronist seiner Zeit“ behandelt.

Die Arbeit Ödön von Horváths als Drehbuchautor wurde das erste Mal umfassender 1977 in der wichtigen Materialsammlung *Ödön von Horváth, Leben und Werk in Daten und Bildern*, herausgegeben von Traugott Krischke und Hans F. Prokop, untersucht.

Darin zitieren die Herausgeber aus einem Brief Horváths an seinen Freund Hans Geiringer, dem er - am 16. September 1934 - von seinen Filmplänen berichtete, dass Horváth „unter anderen Namen“ (sic) Film- Exposés und für Drehbuchautoren Dialoge schrieb. „Die meisten Unterlagen aus dieser Zeit sind nicht mehr auffindbar.“¹⁰

Horváth als Drehbuchautor zwischen 1934 und 35 wurde in der Sekundärliteratur erwähnt, allerdings bislang nie eingehend behandelt und die zahlreichen Erwähnungen bieten keinerlei Erklärung für Horváths Rückkehr bzw. Aufenthalt in Nazideutschland.

Die grundlegende Arbeit *Der politische Horváth*¹¹ des Germanisten Christian Schnitzler behandelt die Fragestellung, warum Horváth dem RDS beigetreten ist, sehr ausgiebig und ich beziehe mich in meiner Argumentation auf Schnitzlers Materialsammlung.

Zum Themenkomplex der Arbeit Horváths als Szenarist schreibt er: „Trotz der für seine beruflichen Ambitionen enttäuschenden Entwicklung bleibt Horváth aber bis zum März 1935 in der Reichshauptstadt, um hier unter Pseudonymen (sic) an Drehbüchern für triviale Unterhaltungsfilme zu arbeiten. In der expandierenden deutschen Filmindustrie, deren realitätsferner Traumwelt gemäß den Vorstellungen Goebbels' bereits früh kompensatorische Funktionen im Herrschaftsgefüge des nationalsozialistischen Staates zuwachsen, eröffnet sich für Horváth also doch ein Arbeitsfeld im ‚Dritten Reich‘. Anzunehmen ist, daß er für diese Tätigkeit keine anderen als finanzielle Motive hat. (...) Unter welchen Umständen Horváth seine Tätigkeit für die Filmindustrie der Reichshauptstadt beendet, ist bislang nicht eindeutig zu klären gewesen. Nach der Erinnerung seiner damaligen Lebensgefährtin Wera Liessem wird der Autor vermutlich aufgrund eines Protestes Murnauer Bauern, die von seiner Filmarbeit erfahren haben, von den Staatsorganen unter Druck gesetzt. Als es für Horváth ‚höchste Zeit‘ gewesen sei, habe er dann die ‚Filmschreiberei, die ihm sowieso nicht gefiel‘, abgebrochen und sei mit ihr nach Österreich gefahren.“¹²

Der Germanist Jean Claude François schrieb 1982 zu der Thematik, wie Horváth auf die Ereignisse in Hitlerdeutschland reagierte, dass es schwer sei, seine Position zu bestimmen, weil

⁸ Kurt Kahl, *Ödön von Horváth*, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover, 1966, p.13.

⁹ Pauli, Hertha: *Der Riß der Zeit geht durch mein Herz*, Ein Erlebnisbuch, Paul Zsolnay Verlag G.m.b.H., Wien/Hamburg 1970.

¹⁰ *Ödön von Horváth, Leben und Werk in Daten und Bildern*, herausgegeben von Traugott Krischke und Hans F. Prokop, Frankfurt/M. 1977, 163.

¹¹ Schnitzler, Christian: *Der politische Horváth*, Untersuchungen zu Leben und Werk, in: Marburger Germanistische Studien, hrsg. von Dieter Bäusch, Bd. 11, Frankfurt/M., 1990.

¹² vgl. ebenda, 153.

man lange geglaubt hat, dass Horváth nach Berlin zurückgekehrt sei, um dort die Nazis zu beobachten und eine Satire über sie zu schreiben. Heute ist man sich dessen nicht mehr sicher, weil, wenn die Absicht je bestanden hat, sie durch die realen Schrecken zerstört wurde. Weil er sich falsche Vorstellungen von der Dauer des Regimes gemacht habe, sei er um den Preis erstaunlicher Kompromisse nach Berlin zurückgekehrt.¹³

Zu der Frage, an welchen Filmen er mitarbeitete, sowie zu der Zusammenarbeit mit dem echten H.W. Becker äußern sich Evelyne Polt Heinzl und Christine Schmidtjell in dem Aufsatz *Geborgte Leben. Horváth und der Film* wie folgt: „Beckers Wien-Aufenthalte sind über die polizeiliche Melderegistratur im Wiener Stadt- und Landesarchiv genau zu belegen. Zwischen 1935 und 1940 ist Heinrich Becker, geboren am 30 Juni 1905 in Berlin, Schriftsteller, ledig, evangelisch/Augsburger Bekenntnis, insgesamt acht Mal in Wien gemeldet.(...) Zumindest vier Wien-Besuche Beckers - im Herbst und Winter 1935 sowie im Jänner und Februar 1937 – fallen zeitlich nachweislich mit Wien-Aufenthalten Horváths zusammen.“ Treffen in Wien wären also ebenso denkbar wie Arbeitskontakte während Horváths Berlin-Aufenthalten. Eine Brückenfigur könnte Paul Hörbiger gewesen sein, der in dieser Zeit mit Becker (Peter im Schnee 1937) wie Horváth (Fiakerlied, 1936) an Filmprojekten zusammenarbeitete. Fragwürdig geworden sind mit diesen Entdeckungen alle Horváth zugeschriebenen Filme, die ausschließlich über den Namen des Drehbuchautors bzw. Coauthors H.W. Becker vermittelt sind, wenngleich im einzelnen noch weitere Indizienketten erstellt werden müssen, um Horváths dennoch mögliche Mitautorenschaft beweisen oder endgültig ausschließen zu können. So hat H.W. Becker für die Pompadour eindeutig selbst das Drehbuch geschrieben. Die Filmcredits nennen als Coautor Veit Harlan, der bei den Dreharbeiten auch die Dialogregie übernommen haben dürfte (Noack 2000, 104). Veit Harlans Jugendfreund Francesco von Mendelssohn führte bei den Uraufführungen von Italienische Nacht und Kasimir und Karoline Regie und Horváth wohnte zeitweise sogar in dessen Villa in Berlin-Grünwald. Mendelssohns Schwester Eleonore wohnte in den dreißiger Jahren im Schloss Kammer und gehörte zum Herndorfer Freundeskreis.¹⁴ Also zum Kreis um Horváths Freund Carl Zuckmayer. „Es wäre also durchaus denkbar, dass Horváth am Rande in die Arbeit am Drehbuch und/oder den Dialogen miteinbezogen war. (...) Zwar kann die pseudonyme Filmtätigkeit Horváths mit der Identifizierung H.W. Beckers nicht mehr unhinterfragt übernommen werden – auch weitere noch unentdeckte Decknamen/Deckfiguren sind denkbar, dennoch gibt es einige zwingende Belege, die Horváths Arbeit an konkreten Filmprojekten sichern und die Verwendung des Tarnnamens H.W. Becker und/oder eine Zuarbeit für H.W. Becker beweisen oder nahe legen.“ (...)

Die beiden Autorinnen geben einen weiteren Hinweis, der für zukünftige Forschungs-vorhaben von Interesse sein wird: „Im Deutschen Exilarchiv Frankfurt konnte nun ein Brief gefunden werden, der die Person Rudolph Josephs als weitere mögliche Kontaktfigur zur Filmindustrie einbringt. Rudolph S. Joseph, geboren 1904, begann als Dramaturg und arbeitete ab 1932 mit G.W. Pabst, nach 1933 im Exil in der französischen Filmindustrie. Er scheint Horváth angeboten zu haben, sich für die Verfilmung eines seiner Werke einzusetzen, wofür Horváth sich in seinem Brief vom 30 Oktober 1933 ‚herzlichst‘ bedankt. (...)

In diesem Brief heißt es: (...) Lieber Rudi, das wäre ja ungemein vorteilhaft, wenn Du es fertigbringen würdest, dass irgendwas von mir verfilmt wird.

¹³ « Il est difficile de dire comment Horvath a réagi face à cela. On a cru pendant longtemps que Horvath était retourné à Berlin, en 1934, pour y observer les nazis au pouvoir et en faire la satire. On en est moins sûr aujourd'hui, et si l'intention a jamais existé, elle a dû se briser sur les horreurs du réel. Horvath s'est sans doute fait, comme beaucoup d'autres, des illusions sur la durée du régime nazi et il a cru longtemps que le balancier reviendrait en arrière. C'est sans doute pourquoi on le retrouve dans le Berlin "mis au pas" de 1934, tentant sa chance dans le cinéma, au prix de compromis assez étonnants (dans les deux sens) avec les autorités nouvelles. » Actes du Colloque, Ödön von Horváth, Université de Nantes 1982.

¹⁴ *Horváth und der Film* von Evelyne Polt Heinzl und Christine Schmidtjell in: Klaus Kastberger (Hrsg.): Ödön von Horváth, *Unendliche Dummheit, dumme Unendlichkeit*, Wien 2001, 241 ff.

Oder auch: vielleicht kannst Du mich mal zu einem Dialog brauchen oder zu irgendeiner Bearbeitung- (...)“ (242)

Ebenso schreibt er in diesem Brief, über Nestroys Lustspiel *Einen Jux* will er sich machen: „Wär das kein Film, modernisiert? Könnt ein gutes Filmlustspiel sein, mir scheint.“¹⁵

Dieser Brief ist ebenfalls ein weiterer Aspekt für die in der Arbeit vertretene These des „Broterwerbs“, die einen guten Eindruck von Tausenden in der Zulieferindustrie der Filmindustrie dieser Zeit gibt. Horváth schreibt: „Übrigens hab ich ein paar Ideen für Filme, vielleicht taugen sie was. Ich könnt Dir aber Exposés erst in 14 Tagen schicken, stecke zur Zeit in einer überaus dringenden Arbeit, weil ich Geld brauch zum schlafen. Und zum Essen. Und zum trinken. Und für den Zahnarzt. Mit einem Wort: Sorgen.“¹⁶

Es gibt mehrere Versuche das Werk Horváths chronologisch zu ordnen.

Dabei kristallisieren sich für sein Werk folgende Perioden heraus:

1926 bis 29: eine Phase ausgesprochen sozialpolitischer Orientierung

1930 bis 32: Phase einer mehr satirisch-moralistischen Gesellschaftskritik

1933 bis 38: Zeit ethisch-religiöser Ausrichtung.¹⁷

Zahlreich sind die Auseinandersetzungen mit der künstlerischen Zäsur des Jahres 1933, d.h. dem Unterschied in Thematik, Stil und Stellungnahme des Autors zu dem Komplex Moral, Ethik und Religion zwischen den von 1930 bis 1932 entstandenen Volksstücken *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wienerwald*, *Kasimir und Karoline* und *Glaube, Liebe, Hoffnung* bzw. seinem Spätwerk.

Zum Frühwerk werden noch *Der ewige Spießher* gerechnet und Marcel Reich- Ranicki bezeichnet darüber hinaus die Geschichte von *Agnes Pollinger* als seinen dramatischen Meisterwerken fast ebenbürtig.¹⁸

1976 resümiert der Horváth- Forscher Jürgen Schröder die bis dahin erschienen Positionen: „Wer diesen Autor nur aus seinen Schriften bis 1933 kennt und danach - in einer Steigerung des Bisherigen - erwartet, daß die gesellschafts-kritischen Tendenzen dem etablierten Nazi-Regime gegenüber noch schärfer und konkreter werden, daß der präziseste dramatische Analytiker und Prophet des Faschismus nun auch in der Emigration zum mitreißenden Kämpfer gegen ihn wird..., dem muß die authentische Entwicklung Horváths in der Tat als die unwahrscheinlichste und enttäuschendste aller Möglichkeiten erscheinen, der empfindet sie fast wie einen Selbstverrat.“¹⁹

Axel Fritz gab dem Horváth- Bild den Charakter eines Janus- Kopfes, dessen Hälften er nach einem Aufsatztitel Urs Jennys „Horváth realistisch, Horváth metaphysisch“ nannte.²⁰

¹⁵ ebenda 243.

¹⁶ ebenda 243.

¹⁷ Jürgen Schröder: *Das Spätwerk Ödön von Horváths*, in: Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jahrgang VII/1976, 1. Halbband, Wien 1976, 49.

¹⁸ „In dieser Agnes- Geschichte erreicht Horváth, was ihm sonst in den Romanen nicht gelingen wollte: Sprache und Thema stimmen überein, die Perspektive ermöglicht nicht nur die subjektive Teilnahme, sondern auch die objektivierende Distanz.“ Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Nachprüfung*, Über deutsche Schriftsteller von gestern, München 1999.

¹⁹ Jürgen Schröder : *Das Spätwerk Ödön von Horváths*, in: Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jahrgang VII/1976, 1. Halbband, Wien 1976, 50.

²⁰ „Obwohl Axel Fritz bemüht ist, ihn als 'Kritiker seiner Zeit' auch für das Spätwerk geltend zu machen, kommt er nicht umhin, ihm in dieser Phase erstaunliche Missverständnisse vorzuhalten und uns den Rat zu erteilen, Horváth vor sich selber in Schutz zu nehmen.“ Vgl. ebenda, 50.

Die Bewertungen der nach 1933 geschriebenen Stücke und Romane sind extrem unterschiedlich. Aus dem Kanon der Einschätzungen des Spätwerks seien hier nur einige extreme Positionen stellvertretend genannt:

Für den Dramatiker und engen Freund Horváths Franz Theodor Csokor, sowie für Franz Werfel war Horváths spätes Werk „vielversprechend“, Marianne Kesting bezeichnet Horváths Spätwerk als „epigonal“, H. Karasek hält seine nach 1933 geschriebene Literatur für „Randerscheinungen“, Marcel Reich-Ranicki brandmarkt die beiden späten Romane als „fatal“ und möchte die vier berühmten Volksstücke als Glückstreffer eines genialischen Dilettanten verstanden wissen.²¹

Die Unterscheidung des Werkes Horváths in mehrere Phasen wurde erst von Ian Huish in einen Zusammenhang mit seinem Eintritt in den RDS und seine Tätigkeit unter dem Dritten Reich gebracht. Huish stellt sein Romanfragment *Adieu Europa* sowie den *Figaro-Stoff* in einen direkten Zusammenhang mit den Vorgängen im Dritten Reich.²² Dieser wichtige und für die Horváth- Forschung wegweisende Aufsatz wird in dem Kapitel *Horváth in Selbstzeugnissen* ausführlich behandelt.

Bei der Behandlung der Thesen, warum Horváth in den RDS eintrat, werden die wichtigsten bis dahin erschienenen Stellungnahmen im Einzelnen untersucht.

Paris im APRIL 2003

²¹ Ebenda, 50 f.

²² Jan Huish: *Adieu Europa!*, Entwurf zu einer Autobiographie? In: Horváth- Blätter, hrsg. von der Forschungsstelle Ödön von Horváth im Thomas Sessler Verlag, Wien 1983, 12 f.

HORVÁTHS EINSCHÄTZUNG DES NATIONALSOZIALISMUS VOR SEINEM EINTRITT IN DEN RDS

SLADEK

Die zweite Jahreshälfte 1927 bis etwa Mai 1928 ist vermutlich die Entstehungszeit von *Sladek oder Die schwarze Armee*.²³

Nach dem Volksstück *Die Bergbahn* sowie der Komödie *Zur schönen Aussicht* war der *Sladek* Horváths drittes Stück, das in einen Bühnenvertrieb übernommen wurde.²⁴

Horváth arbeitete das Stück um zu *Sladek, der schwarze Reichswehrmann*, die Uraufführung fand am 13.10.1929 im Theater *Aktuelle Bühne am Lessing- Theater* in Berlin statt.

Der Untertitel von *Sladek oder die schwarze Armee* lautet: *Historie in drei Akten (11 Bildern)*; der Untertitel von *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* heißt: *Historie aus dem Zeitalter der Inflation in drei Akten*.²⁵

Horváth dramatisierte in beiden *Sladek*- Fassungen Zeitgeschichte.²⁶ Über die Figur des *Sladek* sagte er in einem Interview mit der Berliner Zeitung *Tempo* anlässlich der Uraufführung: „Sladek ist als Figur ein völlig aus unserer Zeit herausgeborener und nur durch sie erklärbarer Typ; er ist, wie ein Berliner Verleger ihn einmal nannte, eine Gestalt, die zwischen Büchners Wozzeck und dem Schwejk liegt. Ein ausgesprochener Vertreter jener Jugend, jenes ‚Jahrgangs 1902‘, der in seiner Pubertät die ‚große Zeit‘, Krieg und Inflation, mitgemacht hat, ist er der Typus des Traditionslosen, Entwurzelten, dem jedes feste Fundament fehlt und der so zum Prototyp des Mitläufers wird. Ohne eigentlich Mörder zu sein, begeht er einen Mord. Ein pessimistischer Sucher, liebt er die Gerechtigkeit - ohne daß er an sie glaubt, er hat keinen Boden, keine Front...Die inhaltliche Form meines Stückes ist historisches Drama, denn die Vorgänge sind bereits historisch geworden. Aber seine Idee, seine Tendenz ist ganz heutig.“²⁷

Im Jahre 1927 hatte Ödön von Horváth bei der *Liga für Menschenrechte* die Unterlagen einer Denkschrift mit dem Titel *Acht Jahre politische Justiz*, die gleichzeitig als Buch unter dem Titel *Das Zuchthaus - die politische Waffe* erschien, durchgesehen. Bei dieser Arbeit fand er das Material über die Schwarze Reichswehr, deren Organisation, Putschpläne, Fememorde usw.²⁸

²³ vgl. Horváth: *Sladek*, in: Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Band 2, *suhrkamp taschenbuch* 1052, Frankfurt am Main 1983, 146.

²⁴ vgl. ebenda., 145.

²⁵ „Bereits das Stück ‚Sladek der schwarze Reichswehrmann‘ (1928) trägt den Untertitel ‚Historie aus dem Zeitalter der Inflation‘. In den häufigen Vorworten zu seinen Stücken, die Horváth so gern und pädagogisch geschrieben hat wie später Friedrich Dürrenmatt, setzt sich immer wieder der Hinweis auf die Inflation als Hintergrund, Ursache, oder Verhältnisform der Vorgänge, ja als Gesinnungsart der sogenannten Helden des jeweiligen Spiels recht auffällig durch.“ Walther Huder: *Inflation als Lebensform*, Gütersloh 1972.

²⁶ „In *Sladek oder die schwarze Armee* und *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* von 1927/28 und 1929 finden sich solche expressionistisch getönten Appelle (wie in *Die Bergbahn* - Anm. d. Verf.) an die politische Moral des Zuschauers darum nicht mehr. Mit diesen Bearbeitungen nähert sich Horváth, der für das Theater der ersten deutschen Republik durchaus charakteristischen ‚Zeitstück‘- Dramatik an, einem Dramentypus also, der seine Stoffe direkt aus der zeitgenössischen Debatte bezieht.“ Christian Schnitzler: *Der politische Horváth*, op. cit., 58.

²⁷ ebenda., 148.

²⁸ Die Thematik der Geschichte der Schwarzen Reichswehr als Grundlage für Horváths *Sladek* wurde von mir ausführlich im Rahmen einer 1987 geschriebenen Magisterarbeit an der Universität Köln behandelt: ‚Typen in Ödön von Horváths: *Sladek, der schwarze Reichswehrmann*‘. Im vorliegenden Kapitel stütze ich mich auf Material aus dieser Magisterarbeit. (Kopien der Arbeit befinden sich im Wiener Horváth-Archiv und in der Akademie der Künste, Berlin.)

Dieses Material fließt ebenso wie die Veröffentlichungen in der *Weltbühne* über diesen Themenkomplex in das Theaterstück ein, wobei Horváth zum Teil wörtlich Passagen in den *Sladek*- Fassungen verarbeitete.²⁹ *Die Weltbühne* Ossietzkys zählte zu Horváths ständiger Lektüre.³⁰

Die als Historie konzipierten Stücke beziehen aktuell zur politischen Diskussion in der Weimarer Republik Stellung. *Sladek* ist eine Auseinandersetzung mit einer Schicht, die er die *abgehende Klasse* nannte. Kleine Leute besaßen seine Sympathie. Horváth beobachtete sie in Bierlokalen und auf der Straße, unterhielt sich mit ihnen und verarbeitete diese Erlebnisse direkt in seinen Stücken.³¹ Er selbst stellte die Frage: „Wieso kommt es, daß diese Menschen, die heute nicht mehr haben, statt sich sozialistischen Gewerkschaftlern, Kommunisten anzuschließen, in die Kreise der schwarzen Reichswehr geraten?“³²

Diese Frage ist die Grundlage für sein Stück geworden.

Die politische Auseinandersetzung, ebenso die Veröffentlichungen in Zeitschriften wie dem *Simplicissimus* und viele andere Blätter, die eine bestimmte Oppositionsrichtung gegen den aufkommenden Faschismus bezogen, veranlassten Horváth zu keinem Zeitpunkt, sich einer Richtung oder Gruppe anzuschließen bzw. sich zu organisieren. Im Zusammenhang dieser Arbeit wird die Frage, warum jemand nicht gegen den heraufziehenden Nationalsozialismus kämpfte und in die von ihm genannten Organisationen eintrat, für Horváth selbst gestellt.

„Läßt man die Frage nach dem Modus der gesellschaftlichen Transformation vorübergehend außer acht, so ist nach einem Überblick über das bis 1930 entstandene Werk Ödön von Horváths festzuhalten, daß der Autor von der Möglichkeit, ja der Notwendigkeit einer Ablösung der ihren Chancen nicht gerecht werdenden Gesellschaftsordnung Weimars überzeugt ist.“³³ Christian Schnitzler weist für Horváths Stücke bis 1930 eine Nähe zur marxistischen Theorie nach, die sich dadurch belegen lässt, „dass er sich in seinen literarischen Arbeiten wiederholt auf die Schriften der sozialistischen Theoretiker bezieht.“³⁴

Im Nachlass Horváths finden sich auch allgemeine Reflexionen aus der Nähe der materialistischen bzw. marxistischen Theorie, wonach die Materie ursprünglicher ist als das Bewusstsein und das menschliche Sein sich wie alle Phänomene aus seiner materiellen Bedingtheit erklärt, zu denen Christian Schnitzler anmerkt: „wenn auch in einer theoretisch kaum reflektierten Ausformung“.³⁵

²⁹ Am 22.03.1927 erschien in der *Weltbühne* das *Plädoyer für Schulz* von Berthold Jacob, aus dem Horváth einiges wörtlich im *Sladek* übernahm; vgl. Horváth, *Sladek*, op. cit., 145 f.

³⁰ „Den Hinweisen Joseph Breitbachs (in einem Gespräch mit Traugott Krischke - Anm. d. Verf.) war zu entnehmen, daß Ossietzkys *Weltbühne* zu Horváths ständiger Lektüre zählte. Er habe jede Woche im Café die Auslieferung des neuen Exemplars abgewartet und sei, laut Breitbach, dann zum Kiosk gestürzt, um das erste Exemplar der neuen Nummer zu ‚ergattern‘.“ Ödön von Horváth, *Materialien* 1981, op. cit., 209.

³¹ „Ich kenne die Welt nur von der Aschingerseite aus“ sagte Horváth. vgl. Horváth: *Sladek*, op. cit., 148. ‚Aschinger‘ war im Berlin der zwanziger Jahre „eine Kette von 40 Bierlokalen. Für 10 Pfennig gab es belegte Brötchen, für 30 Pfennig Löffelersbren mit Speck, dazu Brötchen gratis. Das Publikum bestand aus Kleinbürgern, Angestellten, Studenten, und der Berliner Bohème.“ *Sladek*, op. cit., 177.

³² vgl. ebenda. 148.

³³ Christian Schnitzler: *Der politische Horváth*, op. cit., 51.

³⁴ „Wenn der Dramatiker etwa den Redakteur Schminke in *Rund um den Kongreß* sagen läßt: ‚Mit Aufhebung der bürgerlichen Produktionsverhältnisse verschwindet auch die aus ihnen hervorgehende offizielle und nichtoffizielle Prostitution‘ (GW I, 239), dann erweist sich dieser Satz als ein verkürztes Zitat aus dem 1847/48 von Marx und Engels verfassten ‚Manifest der Kommunistischen Partei‘, in dem die entsprechende Passage lautet: ‚Es versteht sich übrigens von selbst, dass mit Aufhebung der jetzigen Produktionsverhältnisse auch die aus ihnen hervorgehende Weibergemeinschaft, d. h. die offizielle und nichtoffizielle Prostitution verschwindet.‘ (GW XII, 201)“ vgl. ebenda. 51 f.

Horváth hatte das *Kommunistische Manifest* gelesen und Zitate daraus für seine Zwecke umgeschrieben.

Er nutzte diese Zitate gerne in satirischer Absicht, wie an folgendem Beispiel deutlich gemacht werden soll:

Den Satz aus dem kommunistischen Manifest: „Freier und Sklave, Patrizier und Plebejer, Baron und Leibeigener, Zunftbürger und Gesell, kurz, Unterdrücker und Unterdrückte standen in stetem Gegensatz zueinander.“ formulierte Horváth in einem Typoskript³⁶ zu *Der ewige Spieß* wie folgt um:

„Seit es Götter und Menschen, Pharaos und Sklaven, Priester und Laien, Patrizier und Plebejer, Kaiser und Knechte, Ritter und Leibeigene, Herren und Hörige, Beichtväter und Beichtkinder, Adelige und Bürger, Aufsichtsräte und Arbeiter, Abteilungschefs und Verkäuferinnen, Familienväter und Dienstmädchen, Generaldirektoren und Privatsekretärinnen - kurz: Herrscher und Beherrschte gibt, seit dieser Zeit gilt der Satz: ‚Im Anfang war die Prostitution!‘ (HA/B 4d)“³⁷

Wenn er den von Marx/Engels antagonistisch gegenübergestellten Gruppen „Beichtväter und Beichtkinder“ „Familienväter und Dienstmädchen“ zur Seite stellt, die sui generis keine antagonistischen Gegensatzpaare im Sinne der materialistischen Theorie darstellen, so entsteht durch diese Horváthsche Erweiterung Komik. Erotische und biblische Konnotationen (Am Anfang war das Wort) werden in einen Zusammenhang gebracht.

Wenn Horváth den Marxismus mehr unter episodischen Gesichtspunkten untersuchte, so lag das vermutlich auch daran, dass er selbst zu sehr Individualist war, um Kommunist zu sein. Von den Kommunisten wurde er schon seit der Aufführung der *Bergbahn*, seinem ersten Werk, das auf die Bühne gebracht wurde und das auch - vom kommunistischen Standpunkt aus - sein revolutionärstes Stück ist, scharf angegriffen.

Im *Sladek* zeichnet sich bereits seine entlarvende Sprachkunst ab, die in seinen späteren Volksstücken (*Geschichten aus dem Wienerwald*, *Kasimir und Karoline*, *Glaube, Liebe Hoffnung* u. a.) in der vollendeten Form des jungen Dichters erscheint.

Schon im frühen *Sladek* geißelt Horváth Lüge und Dummheit mit dem Mittel der Demaskierung des Bewusstseins durch den Jargon, das heißt, die uneigentliche Sprache. Dieser Kampf, der sich auf politischer Ebene im *Sladek* abzeichnet, wird zu Horváths Programm. In seinem Vorwort zu dem ab Februar 1932 gemeinsam mit Lukas Kristl konzipierten Stück *Glaube Liebe Hoffnung* heißt es: „Wie in allen meinen Stücken versuche ich auch diesmal, möglichst rücksichtslos gegen Dummheit und Lüge zu sein, denn diese Rücksichtslosigkeit dürfte wohl die vornehmste Aufgabe eines schönggeistigen Schriftstellers darstellen, der es sich manchmal einbildet, nur deshalb zu schreiben, damit die Leut sich selbst erkennen.“³⁸

Im Gegensatz zum Marxismus/Leninismus war Horváths Kenntnisstand bezüglich der Schwarzen Reichswehr und Ideologie des Nationalsozialismus sehr umfassend; Horváth hatte ausgiebig recherchiert und viel des historischen Materials ist in den *Sladek* eingeflossen.

³⁵ ebenda., 39.

³⁶ „In einem im Horváth- Nachlaß aufgefundenen maschinengeschriebenen Entwurf zum *Ewigen Spieß* tritt die Verwandtschaft dieser Texte noch klarer hervor, da der Autor hier die dem ‚Manifest‘ entlehnten Gruppen der Patrizier, Plebejer, Leibeigenen und Sklaven gerade erst durch handschriftliche Vermerke aus seinem Typoskript getilgt hat.“
ebenda., 52.

³⁷ ebenda., 52.

³⁸ Ödön von Horváth: *Glaube Liebe Hoffnung*, in *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Taugott Kruschke unter Mitarbeit von Susanna Foral- Kruschke, Bd. 6, suhrkamp taschenbuch 1056, Frankfurt am Main, 1986, 12.

Im folgenden untersuche ich einige exemplarische Kapitel des als Historie gedachten Stückes und versuche unter dem Aspekt der Stellungnahme des Autors darzustellen, was meines Erachtens Horváth als politische Essenz in seinen Figuren darzustellen versuchte.

Das Stück *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* beginnt wie folgt:

Straße. Hakenkreuzler prügeln Schminke aus einem Saale, in dem mit Musik eine rechtsradikale Versammlung steigt. (*Präsentiermarsch*) *Nacht*

EIN HAKENKREUZLER Raus! Raus mit dem roten Hund!

EIN ANDERER Da! Da. Du Judenknecht.

DIE BUNDESSCHWESTER *erscheint im Tor*: Was hat der gesagt? Wir hätten den Krieg verloren? Solche Subjekte haben uns Sieger erdolcht und das Vaterland der niederen Lust perverser Sadisten ausgeliefert! Am Rhein schänden syphilitische Neger deutsche Frauen, jawohl, das deutsche Volk hat seine Ehre verloren! Wir müssen, müssen sie wieder erringen und sollten zehn Millionen deutscher Männer auf dem Felde der Ehre fallen!

DIE HAKENKREUZLER Heil!

In dieser ersten Szene stellt Horváth gleich einen konstitutiven Bestandteil des Kanons nationalsozialistischer Propaganda vor:

Antisemitismus, Dolchstoßlegende, Rassismus.

Interessant ist in dieser Eingangspassage die Darstellung der *Bundesschwester*, die von Horváth als extremer Frauentyp nach einem psychologischen Grundmuster gezeichnet wird, dessen psychoanalytische Deutung evident ist.

Die Projektion eines Mangels auf das ausgewählte Feindbild ist deutlich. Die Wahl des Themas der „Schändung“ weist auf den libidinösen Charakter ihres Mangels hin. Sie bestraft die Neger und zieht daraus Lustgewinn.

Horváth stellt in der *Bundesschwester* den Typ einer unbefriedigten Frau dar, die Ersatzbefriedigung aus dem Strafbedürfnis faschistischer Parolen zieht. Sie wird als zwanghaft und neurotisch dargestellt, was sich auch darin äußert, dass sie 10 Millionen deutsche Männer zu opfern bereit ist, um die „Ehre“ wieder herzustellen.

Die zu Beginn von Horváth nur als *Hakenkreuzler* gekennzeichneten Figuren werden im weiteren Verlauf des Stückes als *Knorke*, *Rübezahl*, *Salm*, *Halef* und *Horst* benannt und erhalten individuelle Eigenschaften.³⁹

Die *Hakenkreuzler*, die sich meistens nur in vorgefertigten Phrasen äußern, scheinen von Horváth nach einem psychologischen Grundmuster konzipiert zu sein, das meines Erachtens nahelegt, dass der mit der Psychoanalyse gut vertraute Horváth Freuds Formel für die libidinöse Konstitution einer Masse kannte:

„Eine solche primäre Masse ist eine Anzahl von Individuen, die ein und dasselbe Objekt an die Stelle ihres ‚Ichideal‘ (Freuds früher Begriff für Über-Ich) gesetzt und sich infolgedessen in ihrem Ich miteinander identifiziert haben. (...)“

Bei der Ersetzung des Ich-Ideals durch das im Führer verkörperte Massenideal werden starke narzißtische Valenzen frei, die auf den Führer, das Objekt, projiziert werden. In der Befriedigung solcher narzißtischen Triebimpulse liegt der psychologische Grund für die Ähnlichkeit zwischen

³⁹ Uwe Baur schreibt: „Die Schärfe der damaligen publizistischen Auseinandersetzung mag man auch daraus ersehen, daß er nur in Werken der Jahre 1929/31 seine Gegner als ‚Hakenkreuzler‘ (II, 409; VIII, 650) ‚Hitlerianer‘ (VII, 534), als ‚Hitler‘ (VIII, 470) explizit und zugleich spottend beim Namen nannte.“ Baur, Uwe: *Horváth und die kleinen Nationalsozialisten*, op. cit., 291.

Führer und Gefolgschaft. Die Masse schaut sich im Führer gleichsam selber an.“⁴⁰

Wenn auch das Verhältnis der *Hakenkreuzler* zu dem unmittelbaren Vorgesetzten *Hauptmann* im *Sladek* nicht dem Muster der rigiden Führer-Gefolgschaftsstruktur folgt, so gleicht doch die Darstellung der *Hakenkreuzler* in ihrer Beziehung zum Führer, dem genannten Adolf Hitler, dem das ständige ‚Heil‘- Rufen gilt, diesem Muster.

Horváth fügt in ihrer individuellen Ausformung noch andere psychologische Aspekte hinzu, die auf seine eingehende psychologische Beschäftigung mit dem Wesen dieses Typus‘ hinweist. Es gibt verschiedene Hinweise im Stück, dass *Salm* und *Horst* eine homoerotische Beziehung haben. Homosexualität im Zusammenhang mit Frauenhass war in männerbündischen Zirkeln ein allgemeines Merkmal, das häufig beobachtet wurde.

Horst gehört zur Generation, die den Krieg nicht miterlebt hat, ein begeisterter Vertreter der ‚Vaterländischen Bewegung‘. Dort fand er die Verwirklichung jugendlich- verklärter Ziele im gesellschaftlichen Ausnahmezustand: kämpferischen Aktionismus, gemeinsame Feindbilder usw. sowie die gemeinsame Ablehnung der Frau in Kameradschaft.

Er reagiert mit Schrecken und großer Brutalität auf die Vorstellung der „geilen Frau“, *Anna*, der Geliebten *Sladeks*:

HORST Das Schandweib gehört totgeprügelt.

SALM Könntest du sie totprügeln?

HORST Im Interesse des Vaterlandes - jederzeit. Wir hatten zu Hause einen reinrassigen Dobermann. Dem habe ich einmal die Beine zusammengebunden und losgeprügelt, bis ich nicht mehr konnte. Das Vieh gab keinen Ton von sich. Es gibt so stolze Köter. Er hat mich nur angeschaut.⁴¹

Horváth könnte die 1927 in Wien erschienene Schrift Wilhelm Reichs, *Die Funktion des Orgasmus*, gekannt haben, in welcher es heißt: „Man konnte während des Krieges die Beobachtung machen, daß diejenigen, welche starke heterosexuelle Bindungen oder vollwertige Sublimierungen aufwiesen, den Krieg ablehnten; dagegen waren diejenigen die brutalsten Draufgänger, die das Weib als Klosett betrachteten und latent oder manifest homosexuell waren.“⁴²

Der Wunsch, das Weib totzuprügeln, findet Entsprechung in dem Fememord an *Anna*.

Die Hakenkreuzler werden von Horváth als Vertreter des revolutionären Nationalismus in vulgärer Form dargestellt. Als Exekutivorgane begnügen sie sich mit Losungen und Gebrauchsparolen, die sie nicht selber geschaffen haben, veranschaulicht v.a. in Gesängen:

„(...) Das Hakenkreuz soll flattern
Uns führen in die Nacht
bis unsere Schüsse rattern
einst in der Freiheitsschlacht!“⁴³

Diese Zeilen weisen hin auf das Ziel des revolutionären Nationalismus dieser Zeit: Das

⁴⁰ zitiert nach Mauch, Hans Joachim: *Nationale Wehrorganisationen in der Weimarer Republik*, Zur Entwicklung des ‚Paramilitarismus‘, Frankfurt/M. 1982, 164 f.

⁴¹ Ödön von Horváth: *Sladek*, op. cit., 116.

⁴² zitiert nach: Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1977, 76.

⁴³ vgl. Horváth, *Sladek*, op. cit., 97.

Hakenkreuz führt in die nicht näher bezeichnete Freiheit.
 Horváth kennzeichnet die Figuren im *Sladek* häufig durch das Mittel faschistischer Lieder.
 Solches Liedgut diente der gemeinschaftlich ideologischen Untermauerung und festigte die Wertvorstellungen der *Hakenkreuzler*:

„Kam‘rad reich mir die Hände,
 Fest wolln beisamm wir stehn,
 Man mag uns auch bekämpfen
 Der Geist kann nicht vergehn!
 Hakenkreuz am Stahlhelm
 Schwarzweißbrotes Band (die Farben des Kaiserreiches - Anm. d. Verf.)
 Sturmabteilung Hitler
 Werden wir genannt!
 Wir lassen uns, wir lassen uns
 Von Ebert nicht regieren!
 Hei Judenrepublik!
 Hei Judenrepublik!
 Schlagt zum Krüppel den Doktor Wirth!
 Knattern die Gewehre, tack tack tack,
 Aufs schwarze und das rote Pack!
 Schlagt tot den Walther Rathenau
 Die gottverdammte Judensau!“⁴⁴

In dieser Liedpassage wird Hitler genannt und die „Sturmabteilung Hitler“ in Zusammenhang mit dem Wunsch gebracht, den Außenminister Rathenau zu töten.
 In diesem Punkt war der *Sladek* ebenfalls seit dem Mord an Walther Rathenau am 24. 06. 1922 bereits Historie geworden.

Horváth kannte aus seiner Tätigkeit bei der *Liga für Menschenrechte* die Denkschrift *Vier Jahre politischer Mord*, die auf Veranlassung des Abgeordneten Radbruch erschienen war.
 Im Reichstag wurde diese Denkschrift - eine Auflistung der bekannt gewordenen Fememordfälle von Rechtsextremisten und der politischen Morde durch die kommunistische Tscheka - vorgelegt, die, da sie den Parlamentariern nur in einem einzigen Exemplar vorlag, von dem Heidelberger Privatdozenten Emil Julius Gumbel abgeschrieben und 1924 in Berlin veröffentlicht wurde. Gumbel stellte die 354 Morde von Rechtsstehenden den 22 Morden der Kommunisten gegenüber: „24 Verurteilungen der Rechten durch die Justiz bei einer Dauer der Einsperrung pro Mord von vier Monaten und 15 Jahre Dauer der Einsperrung pro Mord und zehn Hinrichtungen für politische Morde der Linksextremisten.“⁴⁵
 Im Verlag der *Weltbühne* erschienen 1926 die Aufsätze über Fememorde als Buch mit dem Titel *Verschwörer und Fememörder* unter dem Namen des Verfassers Carl Mertens.
 Er war früher Sekretär im Vorzimmer von Oberstleutnant Paul Schulz, einer der blutigsten Figuren der Schwarzen Reichswehr. Mertens nennt die Jugendorganisationen der „vaterländischen Verbände“ Jungsturm, Reichsflagge, Wikinger Bund, Stahlhelm „jugendvergiftende Landsknechtsfähnlein“, die in erster Linie das militärische Moment berücksichtigen.

„Die Nationalsozialisten stehen vereinzelt da als eine Mißgeburt aus Partei und Verbänden der 3.

⁴⁴ vgl. Horváth: *Sladek*, op. cit., 97.

⁴⁵ vgl. Gumbel, Emil Julius: *Vom Fememord zur Reichskanzlei*, Heidelberg 1962, 27 ff.

Ordnung.“⁴⁶

Die Historie wurde von Horváth bis zur Uraufführung im Oktober 1929 also korrigiert, da von ihm als einzig erwähnte Kraft, die für Fememorde verantwortlich war, die mittlerweile zur stärksten faschistischen Bewegung avancierten Nationalsozialisten genannt werden. Bei dem von Horváth benutzten Lied handelt es sich um das Lied der „Brigade Erhardt“. In der ursprünglichen Fassung des Liedes *Kamerad reich mir die Hände...* hieß es anstelle von „Sturmabteilung Hitler...“: „Brigade Erhardt werden wir genannt.“⁴⁷

Horváth stellt das Typische der rechtsextremen Organisationen dar und bezieht es aus politischen Gründen ausdrücklich auf die Nationalsozialisten.⁴⁸

Dieser Punkt ist maßgeblich bei der Bewertung des *Sladek* als politische Stellungnahme Horváths. Er nimmt eindeutig gegen die herausziehende Nazibarbarei Stellung, die er in diesem Stück typologisch sehr genau erkannte und darstellte.

Die *Hakenkreuzler* werden von ihm als neurotisch, sadistisch, pervers und teilweise als homosexuell dargestellt.⁴⁹

Diese Botschaft wurde von den Nationalsozialisten verstanden, wenngleich die Kritik Rainer Schlössers noch nicht wie nach *Italienische Nacht* mit einer persönlichen Bedrohung Horváths endet. (vgl. 144)⁵⁰

Rainer Schlösser, ab 1924 Mitarbeiter in der völkischen Presse, nannte Horváths *Sladek* „dünnstes, dümmstes, lebloses, politisch- tendenziöses ‚Zeittheater‘, von keinerlei dramatischem Können angekränkt.“

Alfred Kerr resümierte: „Propagandastück mit Kunst? Manchmal. Zwischendurch Spuren eines Dichters.“ und rügte den Bau des Stückes als zu „skizzig“, was auch Kurt Pinthus in seiner Kritik beim Berliner *8 Uhr Blatt* in seiner Rezension vom 14.10.1929 bemerkte: „Skizze von Menschen; Skizze eines Dramas; Skizze einer politischen Aktion“ aber „wenn das bestialische Denken und Tun von Irreführten, die sich Führer dünken, manchmal ins Grausig- Humorige, manchmal ins Sentimental- Melancholische umschlägt, das bezeugt, in kurzen Dialogfetzen, abermals Horváths Talent.“⁵¹

Im Stück gibt es eine Figur, die gegen die Verbrechen der als Nationalsozialisten gezeichneten Fememörder ankämpft, die Figur des Journalisten *Schminke*.

Horváth sagte in dem oben zitierten Interview mit der Zeitschrift *Tempo* anlässlich der Uraufführung des *Sladek*:

„Ich glaube, daß ein wirklicher Dramatiker kein Wort ohne Tendenz schreiben kann. Es kommt

⁴⁶ Gumbel, Emil Julius: *Verschwörer, Beiträge zur Geschichte und Soziologie der deutschen nationalistischen Geheimbünde seit 1918*, Wien 1924; Nachdruck: Karin Buselmeier, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 1979, 239 ff.

⁴⁷ vgl. Horváth: *Sladek*, op. cit., 158.

⁴⁸ Im Stück fehlt die historische Darstellung der Schwarzen Reichswehr. Damit „steht im Einklang, dass Äußerungen zur Geschichte nur marginal auftreten.“

Dietrich, Stefan: *Gesellschaft und Individuum bei Ödön von Horváth*, Interpretation anhand von Stücken bis zur Emigration, Glattbrugg 1975, 42 f.

⁴⁹ Zu der gleichen Einschätzung kommt auch Christian Schnitzler:

„Bei der Mehrzahl von ihnen benennt Horváth auch geistige Beschränktheit und psychische Defekte als günstige Prämissen für die individuelle Offenheit gegenüber reaktionären Einstellungen.“

Schnitzler, op. cit., 78.

⁵⁰ Es handelt sich um den gleichen Rainer Schlösser, an den Dr. Stuhlfeld die Bitte um Aufhebung von Horváths Spielverbot richtete (vgl. Anhang E).

⁵¹ alle zitierten Kritiken aus Horváth: *Sladek*, op. cit. 149.

nur darauf an, ob sie ihm bewußt wird oder nicht. Allerdings lehne ich durchaus die dichterische Schwarz-Weiß-Zeichnung, auch im sozialen Drama, ab. Da ich die Hauptprobleme der Menschheit in erster Linie von sozialen Gesichtspunkten aus sehe, kam es mir bei meinem *Sladek* vor allem darauf an, die gesellschaftlichen Kräfte aufzuzeigen, aus denen dieser Typus entstanden ist.“⁵²

Diese Frage galt vor allem der Figur des *Sladek*.

In dieser Arbeit stellt sich die Frage, wie Horváth die politischen Kräfte einschätzte, die gegen die im Stück gezeiĝelte Brutalität und Dummheit der *Hakenkreuzler* ankämpfen und die in der Figur des Journalisten *Schminke* dargestellt werden.

Die Betrachtung *Schminkes* ist besonders aufschlussreich im Hinblick auf die Darstellung der von Horváth gezeichneten alternativen Kräfte, denn wie in dem Typus *Hakenkreuzler* allgemeine Merkmale aller Kräfte der extremen Rechten einfließen, trägt auch *Schminke* stellvertretend die Züge extremer Linkskräfte.

Schminke begibt sich in ein Versammlungslokal der Schwarzen Reichswehrleute, wo er als Oppositioneller deren Praktiken belauscht, um sie der Öffentlichkeit bekannt zu machen, wobei er Gefahr läuft, ermordet zu werden.

Den Namen *Schminke* hat Horváth vermutlich dem Aufsatz *Areopag* Carl von Ossietzkys entnommen (erschieden zuerst in der *Weltbühne* vom 11.06.1929), in dem er sich mit den blutigen Unruhen vom 01. Mai 1929 auseinandersetzt, bei denen mehrere Menschen in Kämpfen mit der Polizei getötet wurden.

Es wurde ein Ausschuss zur Untersuchung dieser Vorgänge gebildet, dem ein Dr. Schminke angehörte, über den es bei Ossietzky heiĝt: „(...) wir haben in dem kommunistischen Stadtarzt von Neukölln, Dr. Schminke, einen freien und humorvollen Menschenfreund gefunden, dessen Bekanntschaft lohnt.“⁵³

Es gab eine große Zahl von Journalisten, denen der Prozess wegen Landesverrats gemacht wurde, wie - unter vielen anderen - Quidde, Küster, Jakob, Oehme oder Ossietzky selbst, die Horváth für *Schminke* Modell gestanden haben könnten.⁵⁴

Im Stück gibt es Passagen, die Horváth direkt aus den Enthüllungen Carl Mertens' in der *Weltbühne* 1925 übernommen hat:

SCHMINKE Ich habe gehört, daß sich drauĝen auf den Feldern Soldaten sammeln. Sie haben Kanonen und Maschinengewehre und tragen die Kokarde mit dem Adler der Republik verkehrt. Abgeschossen. Stimmts?⁵⁵

Carl Mertens schrieb: „Den Geist der Formation kennzeichnet die Tatsache, daß sie sich nicht scheuten, öffentlich mit auf den Kopf gestelltem Reichsadler an der Mütze herumzulaufen. ‚Die

⁵² ebenda., 148.

⁵³ Ossietzky, Carl von: *Areopag*, in Ders., Rechenschaft, Publizistik aus den Jahren 1913-1933, Frankfurt/M. 1984, 114.

⁵⁴ Meines Erachtens ist nicht genau auszumachen, welchen zu Landesverrat verurteilten Journalisten Horváth als Vorbild für *Schminke* bzw. *Franz* genommen hat. Dieter Hildebrandt meint die *Weltbühne*-Journalisten, denen 1927 wegen zahlreicher Enthüllungen über die Schwarze Reichswehr der Prozess gemacht wurde, als Vorbilder auszumachen, während Traugott Kriskche in Walther Oehme das Modell für *Franz* in *Sladek oder die schwarze Armee* sieht. Ausschließliche Anhaltspunkte sind in beiden Fällen nicht gegeben. Vielleicht wählte Horváth den Namen *Schminke* aus Gründen der Typisierung, um die Tarnung des Journalisten zu kennzeichnen.

Vgl. Horváth: *Sladek*, op. cit., 167. Und: Dieter Hildebrandt (Hrsg.): *Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1975, 41.

⁵⁵ Horváth: *Sladek*, op. cit., 101.

Krähe ist abgeschossen‘ war die humorvolle Erklärung.“⁵⁶

Das Beispiel zeigt, dass historische Vorbilder für die Konstituierung des im *Sladek* gezeichneten Typus‘ maßgeblich sind. In anderen Passagen zeigt sich, inwieweit Horváth diese Figur durchaus negativ begriffen und dargestellt hat.

Schminke entlarvt seinen autoritären Charakter in der folgenden Passage:

SCHMINKE *lächelt* Und was den ewigen Frieden anlangt, so glaube ich wirklich nicht daran, aber ich predige ihn, da ich zu guter Letzt an keinen Fortschritt glaube, weil ich weiß, daß es nur einen Fortschritt gibt, wenn man keine Rücksicht auf den einzelnen Menschen nimmt. Es dreht sich doch zu guter Letzt alles um den einzelnen Menschen, darum predige ich den radikalsten Fortschritt, das Recht der unpersönlichen Masse. Es gibt nämlich keinen Fortschritt, solange es die Einzelnen gibt. Das ist doch alles Betrug, nicht wahr?⁵⁷

Vielleicht ist mit der Figur des *Schminke* ein von Horváth als typisch empfundener Bolschewist gemeint. Schon die kategorische Redeweise, durch die allgemeine Wendung von ‚zu guter Letzt‘ unterstrichen, deutet auf einen Menschen hin, der jede Form von Individualismus ablehnt.

Es wird die Floskelhaftigkeit der politisch linksstehenden Agitatoren gebrandmarkt, die ihren Gesprächspartnern unverständlich bleiben.⁵⁸

*Schminke*s Denken liegt ein manipulativer Fortschrittsglaube zugrunde, der dem Individuum keinen Platz lässt.

„In solchen Äußerungen schlägt sich sein Journalistenethos nieder, welche den ‚Sladeks‘ die Illusion des ‚selbständig Denkenkönnens‘ verschaffen, während sie in Wirklichkeit zu Gedankensklaven politischer Phraseologie herabgewürdigt werden.“⁵⁹

Den gleichen Vertreter dieses menschenverachtenden Typs, dem es nur um das „Prinzip“ geht, den aber der konkrete Fall menschlich nichts angeht, ist der gleichnamige Journalist in der ebenfalls 1928/29 entstandenen Posse *Rund um den Kongreß*.

Die Kritik Horváths, die mit diesem Typ ausgedrückt werden soll, gilt meiner Meinung nach nicht dem Marxismus, sondern Menschen, die ihn phrasenhaft benutzen. Die Divergenz zwischen Leben und Lehre soll sie demaskieren.⁶⁰

Zugespißt wird diese Kritik, als *Schminke* den von einem Granatsplitter tödlich getroffenen *Sladek* auslacht: SLADEK Du lachst-? Du lachst, wenn ich getroffen bin-?

SCHMINKE *gewollt spöttisch*: Du hast mich belehrt: Du darfst ja nichts zählen, sonst kommt das Ganze nicht vom Flecke. Du hast mich belehrt. Ich danke dir.

SLADEK Bitte.

Stille

Es surrt. Immer nur für das ganze geopfert werden - wo bleibt denn da der Sladek?

SCHMINKE Ich lasse mich nicht mehr hindern. Hörst Du?

SLADEK Ja.

SCHMINKE Du gehst mich nichts an.⁶¹

⁵⁶ Mertens Carl: *Die Vaterländischen Verbände*, in *Die Weltbühne*, Der Schaubühne XXI Jahr, 21. Jg., Zweites Halbjahr 1925, vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918 - 1933, Königstein/Ts. 1978, 252.

⁵⁷ Ödön von Horváth: *Sladek*, op. cit., 134.

⁵⁸ Vgl. auch Schnitzler, op. cit., 70.

⁵⁹ Wolfgang Boelke: *Die entlarvende Sprachkunst Ödön von Horváths*, Studien zu seiner dramaturgischen Psychologie, Diss. Frankfurt/M. 1970, 53.

⁶⁰ vgl. Fritz, Axel: *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit*, Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen, München 1973, 63.

⁶¹ Ödön von Horváth: *Sladek*, op. cit. 139.

Die grobflächige Darstellung dieses Typus zeigt nicht Horváths Talent. *Schminke* ist lediglich ein platter, unmenschlicher Besserwisser mit ein paar marxistischen Einsprengseln. Dieser Typ wäre auch ohne das Ende, an dem die Menschenverachtung noch einmal plattitüdenhaft dargestellt wird, verstanden worden.

Im *Sladek* kann Horváth seinen Anspruch, dichterische Schwarz-Weiß-Zeichnung abzulehnen, nicht einlösen.

Wenn es eine Stellungnahme Horváths im Stück gibt, so kann diese mit seinem Credo gegen Lüge und Dummheit zu kämpfen resümiert werden.

Das bezieht selbstverständlich auch den Kampf gegen den aufkommenden Nationalsozialismus mit ein, bleibt aber allgemein. Im Stück gibt es keine positive Figur. Alle Figuren und mit ihnen typisiert dargestellten politischen Richtungen entlarven sich entweder durch ihre Bosheit oder Dummheit. Die Historie zeugt von einer pessimistischen Ausweglosigkeit. Horváth begriff sich in der Tradition der Aufklärung, wenn er mit der Demaskierung die kleinbürgerliche Dummheit, die von ihm quälend empfunden wurde, bekämpfte, wie er selbst formulierte:

„Ich habe nur zwei Dinge, gegen die ich schreibe, das ist die Dummheit und die Lüge. Und zwei wofür ich eintrete, das ist die Vernunft und die Aufrichtigkeit.“⁶²

Horváth hat ohne Frage gegen Dummheit und Lüge gekämpft. Es stellt sich die Frage, ob damit zwangsläufig ein Eintreten für Vernunft und Aufrichtigkeit impliziert ist.

Im Folgenden wird das Stück *Italienische Nacht* untersucht, das sich ebenfalls mit Nationalsozialisten und linken Kräften auseinandersetzt und es wird wieder die Frage gestellt, ob Horváth seinem eigenen Anspruch gerecht wird.

⁶² vgl. auch Brief an Franz Theodor Csokor, GW IV, 680.

ITALIENISCHE NACHT

Am 20.03.1931 fand die Uraufführung von *Italienische Nacht, ein Volksstück (in sieben Bildern)* im Berliner *Theater am Kurfürstendamm* statt.

In dem Stück setzt Horváth die Mitglieder eines „*Republikanischen Schutzverbands*“ in Szene, die einen bunten Abend unter dem Motto „Italienische Nacht“ organisieren, sowie deren Gegner, frühe Nationalsozialisten, die versuchen, diese Veranstaltung zu sprengen.

Die Nationalsozialisten werden ebenso wie in Horváths *Sladek, der schwarze Reichswehrmann*, wo sie ohne individuelle Namen als *Hakenkreuzler* gekennzeichnet werden, in *Italienische Nacht* nur als *Faschisten* bezeichnet.

Diese Benennung deutet auf eine Typisierung in dem Sinne hin, dass Horváth nicht den individuellen Typus des faschistischen Menschen betonen will, sondern den Zug, den er bei den Faschisten allgemein festzustellen glaubt

Im Gegensatz dazu werden die „Republikaner“ im Stück namentlich genannt.⁶³

Einige Sätze seien hier zitiert, um die politische Einstellung dieser Figuren anschaulich zu machen, die Horváth für die dargestellten Gruppen in ihrer Zeit typisch erschienen:

- Der Faschist: (...) Das Weib gehört an den heimischen Herd, es hat dem kämpfenden Manne lediglich Hilfestellung zu gewähren.⁶⁴

Der gleiche *Faschist* vertritt gegenüber *Anna*, der Freundin des republikanisch gesinnten *Martin* folgenden Standpunkt:

„Und wissen Sie auch, wer uns zugrunde gerichtet hat? Der Materialismus! Ich will Ihnen sagen, wie der über uns gekommen ist, das kenne ich nämlich! Mein Vater ist nämlich seit 23 Jahren selbständig. Das war nämlich so. Wo man hinkam, hatte der Jude schon alles weggekauft. Der ist nämlich einfach hergegangen und hat überall das billigste Angebot herausgeschunden. Alles wurde so in den Strudel mit hineingerissen und so hat sich, nicht wahr, der materialistische Geist immer breiter gemacht. Aber wir sind eben zu weibisch geworden! Es wird Zeit, daß wir uns wieder mal die Hosen anziehen und merken, daß wir Zimbern und Teutonen sind. *Er wirft sich auf sie.*“⁶⁵

Einige wichtige Punkte, die für die Ideologie des Nationalsozialismus und die Faszination dieser Ideologie besonders für das Kleinbürgertum ausschlaggebend waren, werden hier angesprochen:

- Antisemitismus in dem Sinne, dass die Juden für das Aufkommen des Materialismus und als Ursache der Deklassierung des selbständigen Mittelstands verantwortlich gemacht werden;
- Verweichlichung, ein Vorwurf der Kriegsbefürworter schon in der Antike, der im Kanon der Argumente gegen die Weimarer Republik schon vor dem Aufkommen der Dolchstoßlegende bzw. sofort nach dem verlorenen ersten Weltkrieg entstanden sein dürfte;
- „Zimbern und Teutonen“ drückt eine Sehnsucht nach etwas undefiniert Vergangenen aus; der Mythos von einstiger Stärke und Männlichkeit in grauer Vorzeit war ein beliebter Topos

⁶³ Der im Mittelpunkt stehende *Republikanische Schutzverband* meint das 1924 von den Sozialdemokraten Hörsing und Höltermann gegründete „Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold“, das als Wehrverband alle zur Verteidigung der Weimarer Republik gegen den Links- und Rechtsextremismus entschlossenen Parteien und Gruppen (SPD, auch Zentrum, Deutsche Demokratische Partei) zusammenzufassen versuchte. Sitz: Magdeburg. 1932, 3,5 Millionen Mitglieder. (Das „Reichsbanner“ schloss sich 1932 mit den Gewerkschaften u.a. Verbänden und Gruppen zur „Eisernen Front“ gegen Hitler zusammen und wurde 1933 von diesem aufgelöst). Die verschiedenen Gruppierungen im „Reichsbanner“ sind in den Personen *Stadtrat*, *Betz*, *Martin* und *Kamerad aus Magdeburg* angedeutet. Vgl: Günther Rühle: *Zeit und Theater 1933 - 1945* Bd. VI. Bd. 2: Von der Republik zur Diktatur (1925-1933) Propyläen Verlag Berlin 1972, 810.

⁶⁴ Ödön von Horváth: *Italienische Nacht*, in: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 3, Frankfurt/M. 1995, 85.

⁶⁵ ebenda, 87.

nationalsozialistischer Propaganda.⁶⁶

Wie im *Sladek* wird auch in *Italienische Nacht* gesungen, aber statt des „Liedes der Brigade Erhardt“ wird „Die Wacht am Rhein“ angestimmt.⁶⁷

Die *Faschisten* erscheinen als dumm, irrational und brutal, Horváth hat diesen Typus schon in seinen Vorarbeiten zu diesem Stück, die bis in das Jahr 1928 zurückreichen, in dieser Weise eingeschätzt, aber im Gegensatz zum *Sladek* wirken sie zivilisierter. Horváth setzt nicht wie im *Sladek* Mörder in Szene und auch das Thema der Feme kommt nicht vor.

Die *Faschisten* entlarven sich wie im *Sladek* durch permanente Phrasendrescherei, allerdings stehen ihnen die *Republikaner* darin nicht nach.

Italienische Nacht ist im Gegensatz zum *Sladek* hauptsächlich eine Darstellung der *Republikaner*. Da sie den weitaus größeren Spielanteil haben als die *Faschisten*, kann auch wegen der differenzierteren Darstellung der *Republikaner* mehr über sie ausgesagt und Rückschlüsse auf Horváths Verständnis dieser dargestellten Gruppe gezogen werden.

Folgende Passage der Darstellung des republikanischen und politisch blinden *Stadtrats*, in welcher dieser sich mit seiner Frau *Adele* unterhält, demaskiert die Schwächen und den Männlichkeitswahn dieses Typus. Auf der Gartenparty fordert ein Demokrat die Frau des Stadtrats zum Tanzen auf:

- Engelbert zu *Adele* : Darf ich bitten ?

- Stadtrat: Danke! Adele soll nicht tanzen. Sie schwitzt.

Pause; Engelbert tanzt mit einer Fünfzehnjährigen.

- Adele, *verschüchtert*: Alfons!

- Stadtrat: Nun?

- Adele : Ich schwitz ja gar nicht.

- Stadtrat: Überlaß das mir, bitte.

- Adele : Warum soll ich denn nicht tanzen ?

- Stadtrat: Du kannst doch gar nicht tanzen!

- Adele : Ich ? Ich kann doch tanzen!

- Stadtrat: Seit wann denn?

- Adele: Seit immer schon.

- Stadtrat: Du hast noch nie tanzen können! Selbst als blutjunges Mädchen nicht, merk dir das!

Blamier mich nicht, Frau Stadtrat!

Er zündet sich eine Zigarre an.

Pause.

- Adele: Alfons. Warum hast du gesagt, daß ich die Öffentlichkeit nicht liebe? Ich ging doch gern öfters mit – Warum hast das gesagt?

- Stadtrat: Darum.

Pause.

- Adele: Ich weiß ja, daß du im öffentlichen Leben stehst, eine öffentliche Persönlichkeit-

- Stadtrat: Still, Frau Stadtrat!

- Adele: Du stellst einen immer in ein falsches Licht. Du sagst, daß ich mit dir nicht mitkomm-

- Stadtrat *unterbricht sie*: Siehst du!

- Adele *gehässig*: Was denn?

- Stadtrat: Daß du mir nicht das Wasser reichen kannst.

Pause.

⁶⁶ Diese Auffassung von germanischem Heldentum in grauer Vorzeit spielte auch in der nationalsozialistischen Literaturpolitik eine wichtige Rolle. Begriffe wie Rasse, Blut, Germanentum, Stärke usw. wurden nach der Machtergreifung die einzig zuverlässigen Bewertungskriterien für Schrifttum.

vgl. Strothmann, op. cit., 6.

⁶⁷ Ödön von Horváth: *Italienische Nacht*, op. cit., 88.

- Adele: Ich möchte am liebsten nirgends mehr hin.
- Stadtrat: Eine ausgezeichnete Idee!
er läßt sie stehen ; zu Betz : Meine Frau, was?
Er grinst und droht ihr schelmisch mit dem Zeigefinger. Wenn du zum Weibe gehst, vergiß die Peitsche nicht.

- Betz: Das ist von Nietzsche.

- Stadtrat: Das ist mir wurscht! Sie folgt aufs Wort. Das ist doch ein herrlicher Platz hier! Diese uralten Stämme und diese ozonreiche Luft – *Er atmet tief.*⁶⁸

In dieser Passage wird der führende Republikaner als ein hoffnungslos lächerlicher Fall dargestellt, der seine Frau mit vulgärer Psychologie unterdrückt, eine Haltung, die sich auch in seiner politischen Kurzsichtigkeit niederschlägt:

In der ersten Szene (erstes Bild) wird diese selbstzufriedene Blindheit folgendermaßen ironisiert:

- Stadtrat: Von einer akuten Bedrohung der demokratischen Republik kann natürlich keineswegs gesprochen werden. Schon weil es der Reaktion an einem ideologischen Unterbau mangelt. Kameraden! Solange es einen republikanischen Schutzverband gibt, und solange ich hier die Ehre habe, Vorsitzender der hiesigen Ortsgruppe zu sein, solange kann die Republik ruhig schlafen!⁶⁹

Martin, der Republikaner, der politisch noch einsichtig zu sein scheint, indem er ständig auf die Gefahr, die von den *Faschisten* ausgeht, hinweist, quittiert die Aussage des *Stadtrats* mit „Gute Nacht“.⁷⁰

Die *Faschisten* stürmen die „Italienische Nacht“, gewinnen schnell die Oberhand und der *Stadtrat* wird von einem faschistischen *Major* gezwungen, auf ein Blatt Papier zu schreiben:

- Der Major *diktirt*: Ich, der rote Stadtrat Alfons Ammetsberger, erkläre hiermit ehrenwörtlich – haben Sies? -ehrenwörtlich- daß ich ein ganz gewöhnlicher-
- Stadtrat *stockt*.
- Der Major: Schreiben Sie!
- Stadtrat *schreibt wieder*.
- Der Major *diktirt*: - daß ich ein ganz gewöhnlicher – Schweinehund bin!
- Stadtrat *stockt wieder*.
- Der Major: Na wird's bald?
- Stadtrat *rührt sich nicht*.
- Der Major: Kerl, wenn Sie nicht parieren, kriegen Sie die Hosen voll! Schreiben Sie! Los!
- Stadtrat *beugt sich langsam über das Papier- plötzlich fängt er an zu wimmern und zu schluchzen*: Nein aber ich bin doch kein –
- Der Major *unterbricht ihn brüllend*: Sie sind aber ein Schweinehund, ein ganz gewöhnlicher Schweinehund!
- Adele: Sie! Das ist kein Schweinehund, Sie! Das ist mein Mann, Sie! Was erlauben Sie sich denn, Sie aufgedonnerter Mensch! So lassen Sie doch den Mann in Ruh!
- Betz: Überhaupt mit welchem Recht –
- Der Major *unterbricht ihn*: Maul halten!
- Adele: Halten Sie Ihr Maul! Und ziehen Sie sich mal das Zeug da aus, der Krieg ist doch endlich vorbei, Sie Hanswurscht! Verzichtens lieber auf Ihre Pension zugunsten der Kriegskrüppel und arbeitens mal was Anständiges, anstatt arme Menschen in ihren Gartenunterhaltungen zu stören, Sie ganz gewöhnlicher Schweinehund!⁷¹

Martin, den der *Stadtrat* aus dem republikanischen Schutzverband ausschließen wollte, weil er sich gegen die Idee sträubte, „Italienische Nächte“ abzuhalten, statt sich mit der konkreten Gefahr

⁶⁸ ebenda. 94f.

⁶⁹ ebenda, 63f.

⁷⁰ ebenda, 124

⁷¹ ebenda, 123 f.

des erstarkenden Nationalsozialismus auseinanderzusetzen, erscheint mit seinen Kameraden und die Faschisten verschwinden schnell und feige.

Adele beweist größeren Mut als ihr chauvinistischer Mann und trägt tatkräftig zur Vertreibung der eingedrungenen Faschisten bei.

Der *Stadtrat*, kein Mann der Tat, ist um gehaltvolle Phrasen nie verlegen und er resümiert: „Von einer akuten Bedrohung der demokratischen Republik kann natürlich keineswegs gesprochen werden. Solange es einen republikanischen Schutzverband gibt, und solange ich hier die Ehre habe, Vorsitzender der hiesigen Ortsgruppe zu sein, solange kann die Republik ruhig schlafen.“

Wieder ruft Martin daraufhin in den Saal: „Gute Nacht!“⁷²

Die Wiederholung dieses Motivs, das Geschwätz des Stadtrats mit „Gute Nacht“ zu kommentieren kann als Warnung vor dem aufziehenden Nationalsozialismus verstanden werden.

Kommentar

Fragt man nach der Aussage des Stücks und untersucht man die sozio-psychologischen Dispositionen der Figuren, fallen Ambivalenzen auf, die genauere Betrachtung verdienen.

Martin, der wegen seines aktiven Antifaschismus und wegen seiner Wachsamkeit für eine politische Richtung als demokratische positive Identifikationsfigur geeignet schiene, leidet an Größenwahn. Außerdem wird er dadurch als unmenschlich gezeichnet, dass er von seiner Braut *Anna* verlangt, sich für Informationen von den *Faschisten* über deren Pläne zu prostituieren. In einzigartiger horváthscher Manier wird er zudem in einer Auseinandersetzung mit seinem republikanischen Gesinnungsfreund *Betz* als äußerst engstirnig dargestellt:

- *Betz*: Martin, du weißt, daß ich dich schätz, trotzdem daß du manchmal schon unangenehm boshaft bist – Ich glaub, du übersiehst etwas sehr Wichtiges bei der Beurteilung der politischen Weltlage, nämlich das Liebesleben in der Natur. Ich hab mich in der letzten Zeit mit den Werken von Professor Freud befaßt, kann ich dir sagen. Du darfst doch nicht vergessen, daß um unser Ich herum Aggressionstrieb gruppiert sind, die mit unserem Eros in einem ewigen Kampfe liegen, und die sich zum Beispiel als Selbstmordtriebe äußern, oder auch als Sadismus, Masochismus, Lustmord -
- *Martin* : Was gehen mich deine Perversitäten an, du Sau ?
- *Betz*: Das sind doch auch die deinen!
- *Martin*: Was du nicht sagst !
- *Betz* : Oder hast du denn deine Anna noch nie gekniffen oder sonst irgend so etwas, wenn du – ich meine : im entscheidenden Moment -
- *Martin* : Also, das geht dich einen großen Dreck an.
- *Betz* : Und dann sind das doch gar keine Perversitäten, sondern nur Urtriebe !

Ich kann dir sagen, daß unsere Aggressionstrieb eine direkt überragende Rolle bei der Verwirklichung des Sozialismus spielen, nämlich als Hemmung. Ich fürcht, daß du in diesem Punkte eine Vogel-Strauß-Politik treibst.

- *Martin*: Weißt du, was du mich jetzt abermals kannst ? *Er läßt ihn stehen*⁷³

Der ganze Dialog zeigt die ausweglose Lächerlichkeit dieser Figuren. Die pseudofreudianischen Argumente von *Betz* erscheinen losgelöst, aus dem Zusammenhang gerissen und willkürlich auf einen Themenkomplex bezogen, die Verwirklichung des Sozialismus.

Komisch wird diese Passage durch die unterschiedlichen Positionen und das Verständnis der Sprecher. *Betz* hat Freud gelesen, falsch verstanden, bezieht alles unzulässigerweise auf das Funktionieren von Sozialismus und traktiert den völlig unverständigen und unvorbereiteten *Martin* mit seinen zusammenhanglosen Schlussfolgerungen, der sich dadurch persönlich

⁷² ebenda.

⁷³ ebenda, 73f.

angegriffen fühlt.

Horváth karikiert in dieser Passage gleichzeitig die mangelnde Offenheit von Marxisten bzw. linken Republikanern gegenüber der Psychoanalyse und das Missverstehen psychoanalytischer Termini durch diejenigen in demselben Lager, die sich damit auseinandersetzen.⁷⁴

Betz wird ein Repräsentant derjenigen, die einen elaborierten Bildungsjargon benutzen, um sich derart in Szene zu setzen.

Es gibt in dem Stück keine Figur, die politisch integer bzw. hellsichtig erscheint.

Die Faschisten unterscheiden sich in ihrer Dummheit nur durch ihre physische Brutalität von den Republikanern.

Diese Situation wirft meines Erachtens auch ein bezeichnendes Bild auf Horváths Standpunkt: Es gibt keine Richtung, die, verkörpert durch eine Figur, favorisiert wird.

Horváth „liebte die Menschen nicht“ schrieb Grete Fischer in *Dienstboten, Brecht und andere*, „er sah sie“.⁷⁵

Vielleicht liegt in dieser Beobachtung Grete Fischers ein Grund, weshalb es in *Italienische Nacht* - sowenig wie in allen Volksstücken Horváths - keine Identifikationsfiguren gibt.

Sie kamen in Horváths Repertoire nicht vor.

Es gibt auch keine positive Figur im Sinne einer parteipolitisch ungebundenen, aber immerhin moralisch nachvollziehbaren, integeren Haltung.

Bestenfalls bleibt dem Zuschauer eine gewisse Sympathie mit den von Männern ausgebeuteten Fräulein-Figuren bzw. mit *Adele*, der unterdrückten Gattin des *Stadtrats*, die sich im Schlusskapitel emanzipiert und schließlich sogar die *Faschisten* verjagt.

Horváth liebte nicht die Menschen, aber die Pointe, für die er gerne die politische Aussage hinten anstellte, eine Tatsache, die auch den zeitgenössischen Kritikern aufgefallen ist:

Ernst Heilborn sprach nach der Uraufführung in *Die Literatur* von einem reizvollen „Bierulk, in dem sowohl Republikaner ... wie die als Störenfriede auftretenden Hakenkreuzler sehr lustig verspottet werden.“⁷⁶

„Zuletzt fragt man sich: was will er eigentlich. ... Aufzeigen, daß die politische Welt eine Narrenbude ist, behaust von Schwätzern und Schaumschlägern?“ fragt sich Felix Hollaender 1932 in *Lebendiges Theater* angesichts der *Italienischen Nacht* und „Arthur Eloesser, Rezensent der ‚Vossischen Zeitung‘ lachte, aber nur mit einem Auge; das andere weinte über die ungesühnte Schandtät an einer Frau, die von glänzenden Ledergamaschen, von ritterlichen Sporenstiefeln totgetreten und ins Wasser geworfen wurde. Ödön Horváth nennt seine sieben Bilder aus dem heutigen politischen Leben ein Volksstück. Volksstück ist immer Entschuldigung für einen freundlichen Mangel an Wirklichkeitsnähe, an Folgerichtigkeit, aber wir können sie wohl nicht annehmen in einer Zeit, wo das deutsche Volk leider ganz andere Stücke aufführt (...) Horváth hat Talent; jedes seiner Bilder, frisch gestrichen, ist in sich eine Posse. Seine Leuten führen, wozu das gemütliche, malzgenährte Bayrische hilft, eine außergewöhnlich gut aufgenommene Natursprache, sie quatschen mit unfreiwilligem Witz von Tiefsinn und Stumpfsinn über Politik oder Erotik, über Marx oder Freud, über Weltanschauung des zweiten oder des dritten Reiches. Von blöden Spießern werden sie alle bewohnt oder bewohnt werden.“⁷⁷

Alfred Kerr äußerte sich nicht zum politischen Gehalt des Stückes. Er nannte im November 1931

⁷⁴ „Es ist evident, daß sich Horváth mit seinem Interesse an der Freudschen Lehre im Widerspruch zu den großen Weimarer Linksparteien und besonders zur KPD befindet, insofern diese sich lange weigern, Einsichten der psychoanalytischen Methode systematisch aufzuarbeiten.“ Schnitzler, op. cit., 68.

⁷⁵ Vgl. Grete Fischer: *Dienstboten, Brecht und andere*. Olten und Freiburg im Breisgau 1966; zitiert nach: Ödön von Horváth, *Italienische Nacht*, Frankfurt/M. 1978, 150.

⁷⁶ ebenda, 160.

⁷⁷ ebenda, 160 f.

im *Berliner Tageblatt* das Stück „himmlisch“ und „den besten Zeitspaß dieser Läufe“.⁷⁸

Zwar hatte die Uraufführung der *Italienischen Nacht* durch Ernst Josef Aufricht im *Theater am Kurfürstendamm* in Berlin am 20. März 1931 unter Polizeischutz stattgefunden, zwar hatte Ernst Diebold in seiner Kritik in der *Frankfurter Zeitung* vom 24. März 1931 vermutet, um „Jeglichen von jeglicher Partei“ zu ärgern, habe der Regisseur Francesco von Mendelssohn vor allem die gezielte politische Pointe des Stückes herausgearbeitet, dennoch erkannte man nicht die bittere Realität - oder wollte sie nicht erkennen.

Ernst Josef Aufricht erinnerte sich: „In Horváths brillanter Komödie kommt ein SA-Sturm in Uniform auf die Bühne und wird lächerlich gemacht. Elsa Wagner als Frau eines demokratischen Stadtrats macht den Sturmführer zur Sau. Ich lud den Gauleiter Hinkel und den Schriftsteller Arnolt Bronnen, der frühzeitig zu den Nationalsozialisten übergewechselt war, zur Premiere ein. Die beiden Nazis ließen sich nicht provozieren. Sie applaudierten wie die anderen Zuschauer der erfolgreichen Uraufführung. Die Stücke Horváths gefielen dem Berliner Premierenpublikum und der Kritik, das große Publikum erreichten sie nicht.“⁷⁹

Italienische Nacht hatte von allen in Berlin aufgeführten Komödien von Horváth die längste Spieldauer. Sie beruhigte die Menschen wegen der ironischen Beurteilung der politischen Lage.

Zieht man aus den oben genannten Kritiken nach der deutschen Uraufführung einen Querschnitt, so ist der gemeinsame Nenner die Hervorhebung der gelungenen Komik und des Pointenreichtums von *Italienische Nacht*; außerdem wird der unpolitische Standpunkt dieser Komödie unterstrichen. In der Tat ist Komik eben auch ein Beruhigungsmittel, wie Ernst Josef Aufricht richtig bemerkt hat: „Solange ich hier Stadtrat bin, kann die Republik gut schlafen.“ Dieses Pathos mit „Gute Nacht“ zu quittieren, ist eine lustige unerwartete Pointe, zu der sich Horváth nach mehreren überlieferten Schlussvarianten für *Italienische Nacht* bzw. *Ein Wochenendspiel* entschlossen hat⁸⁰, weil dadurch die pathetische Phrasendrescherei durch einen simplen Ausdruck mit alltäglichem Gebrauchswert ins Nichts zusammenbricht.

Durch die Vermischung der sprachlichen Ebenen, wie der Gegenüberstellung falsch verstandener Freud- Zitate und Realpolitik entsteht eine einzigartige Komik.

Politisch in dem Sinne, dass sie Handlungsbereitschaft und Opposition gegen den aufkommenden Nationalsozialismus erzeugte, ist diese Komik nicht.

Nach der Uraufführung in Wien am 04.07.1931 durch den Regisseur Oskar Sima, der auch den *Stadtrat* spielte, wurde im *Neuen Wiener Tageblatt* dieses Stück von dem Rezensenten als ‚antipolitisch‘ eingestuft, aber „lustig ist diese politische Satire allerdings, sehr lustig sogar.“⁸¹

Zum Inhalt der *Italienischen Nacht* äußerte sich Ödön von Horváth in einem Interview einen Tag nach der Aufführung mit der *Wiener Allgemeinen Zeitung*: Der Inhalt „ist mit einigen Worten sehr schwer zu umschreiben: Es geht nicht gegen die Politik, aber gegen die Masse der Politisierenden, gegen die vor allem in Deutschland sichtbare Versumpfung, den Gebrauch politischer Schlagworte.“⁸²

„Gegen die Masse der Politisierenden“ - und zwar ohne Ausnahme - rechter und linker Couleur. Horváth hielt auch in *Italienische Nacht* wie in seinen anderen Volksstücken den Menschen einen Spiegel vor, was bei einem aufgeklärten Publikum zu der Einsicht hätte führen können, dass Phrasendrescherei zu gar nichts führt.

⁷⁸ ebenda, 161.

⁷⁹ ebenda, 159 f.

⁸⁰ vgl. ebenda, 122 - 127.

⁸¹ vgl. ebenda, 161 f.

⁸² vgl. ebenda, 162.

Meiner Meinung nach war Horváths wichtigster Beweggrund für diese Komödie jedoch nicht die aufklärerische Absicht. Sie war eher ein Nebenprodukt dessen, was Horváth mit der Komödie erreichen wollte: einen Lacherfolg, was ihm auch gelungen ist.

Durch Vereinfachung gesellschaftlicher Prozesse, die von Horváths kleinbürgerlichen Figuren reflektiert und nur auf ihre eigenste, persönliche Situation hin interpretiert werden, d.h. durch die Bündelung weltpolitischen Geschehens in den kleinsten Mikrokosmos mit seinem eindimensionalen Materialismus, entsteht Komik. Diese Komik entbehrte allerdings für Horváth nie der Tragik.⁸³

In seiner theoretischen Schrift *Gebrauchsanweisung* äußerte er sich dazu, wie er seine Stücke verstand. Darin heißt es: „ (...) es ist mir öfters nicht restlos gelungen, die von mir angestrebte Synthese zwischen Ironie und Realismus zu gestalten. (...) Jedermann kann bitte meine Stücke nachlesen: es ist keine einzige Szene in ihnen, die nicht dramatisch wäre – unter dramatisch verstehe ich nach wie vor den Zusammenstoß zweier Temperamente – die Wandlungen usw. In jeder Dialogszene wandelt sich eine Person. Bitte nachlesen! Daß dies bisher nicht herausgekommen ist, liegt an den Aufführungen. Aber auch an dem Publikum.

Denn letzten Endes ist ja das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie die Demaskierung des Bewusstseins. Sie erinnern sich vielleicht an einen Satz in meiner ‚Italienischen Nacht‘, der da lautet: ‚Sie sehen sich alle so fad gleich und werden gern so eingebildet selbstsicher.‘ Das ist mein Dialog. Aus all dem geht schon hervor, dass Parodie nicht mein Ziel sein kann – es wird mir oft Parodie vorgeworfen, das stimmt aber natürlich in keiner Weise. Ich hasse die Parodie! Satire und Karikatur – ab und zu ja. Aber die satirischen und karikaturistischen Stellen in meinen Stücken kann man an den fünf Fingern herzählen – Ich bin kein Satiriker, meine Herrschaften, ich habe kein anderes Ziel als wie dies: Demaskierung des Bewusstseins. Keine Demaskierung eines Menschen, einer Stadt – das wäre ja furchtbar billig! Keine Demaskierung auch des Süddeutschen natürlich – ich schreibe ja auch nur deshalb süddeutsch, weil ich anders nicht schreiben kann.“⁸⁴

Die Simplifikationen horváthscher Figuren sind oftmals traurig, wirken aber durch die unverhohlenen Absichten, die immer dahinter stehen, komisch. Das Weltgeschehen, Gesellschaft, Religion und Politik werden je nach der Nutzbarkeit für den eigenen Vorteil ausgedeutet.

Durch die Gegenüberstellung von Öffentlichem und Privatem, oft ohne jegliche Kausalität, verlieren die Begriffe ihren semantischen Gehalt und verfallen zu leeren Worthülsen, so dass es sich bei dem Gesagten oft nur noch um Überreste von Sprache und der ihr normalerweise innewohnenden Logik handelt. Für den Leser/Zuschauer bekommt diese Rudimentärsprache oftmals nur durch eine beim Lesen mitempfundene, sozialpsychologische Deutung der Sprecher einen Sinn: Warum sagt einer das in diesem Zusammenhang?

Die Zusammenhänge werden beim Sehen eines Horváth- Stückes eher empfunden als gedacht, weil die hinter den Sätzen stehende spießige Dummheit der Sprecher oft nicht auf den ersten Blick evident erscheint. Das mag dann auch der Grund gewesen sein, weshalb sogar Nazis einer Uraufführung von *Italienische Nacht* applaudieren konnten.⁸⁵

Das politische Moment, Horváths Anliegen, allgemein gegen politische Phrasendrescherei anzukämpfen, wird soweit von der Possenhaftigkeit überlagert, dass in *Italienische Nacht* dieses Anliegen nur für aufgeklärte und antifaschistische Intellektuelle erkennbar war, zumal gegen Rechts und Links gleichermaßen polemisiert wird.

Die Kritik bleibt insofern negativ, als Horváth keine Alternative für sinnvolles Handeln aufzeigt.

⁸³ vgl. Siegfried Kienzle: *Ödön von Horváth*, Berlin 1984, 19.

⁸⁴ vgl: GW IV 659f.

⁸⁵ Zur Uraufführung am 20. März 1931 lud Ernst Joseph Aufricht, der Direktor am *Theater am Schiffsbauerdamm* den frühzeitig zu den Nationalsozialisten übergewechselten Schriftsteller Arnolt Bronnen sowie den Gauleiter Hinkel ein. „Die beiden Nazis ließen sich nicht provozieren. Sie applaudierten wie die anderen Zuschauer der erfolgreichen Uraufführung.“
vgl: Horváth: *Italienische Nacht*, op. cit., 155.

In diesem Sinne gibt es keine politische Intention in dem Stück, nach einer politischen Aussage jenseits der Posse sucht man vergeblich.

Ein politisches Eintreten für eine Koalition von SPD und Kommunisten, um den heraufziehenden Nationalsozialismus und seine Verbrechen zu verhindern, wie z.B. Heinrich Mann forderte, kam offenbar für Horváth nicht in Betracht.

Christian Schnitzler bemerkt, dass der Status Horváths als Ausländer kein Hinderungsgrund war, in eine der beiden großen Linksparteien, SPD und KPD, einzutreten, sondern dass „ein systemkritischer Schriftsteller, der die Notwendigkeit des Kollektivismus betont, stets eine gewisse Distanz zu den Weimarer Linksparteien wahrt, so ist (...) für ein ausbleibendes parteipolitisches Engagement auch die überhaupt undoktrinäre Haltung dieses Autors anzuführen. Diese äußert sich beispielsweise in seinem - die Grenzen orthodox- marxistischer Theoriebildung überschreitenden - Verständnis des ‚Mittelstands‘ als autonomer Klasse innerhalb der fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaft und in seiner Aufgeschlossenheit gegenüber den Erkenntnissen der Psychoanalyse.“⁸⁶

Carl Zuckmayer hatte Horváth darin bestärkt, sich nicht um politische Interpretationen seines Stückes zu kümmern. Nach der Lektüre des Stückes schrieb Carl Zuckmayer an Horváth: „Ich muß Ihnen einen Gruß schicken und meinen Dank sagen, in großer Freude über ihr dichterisches, mutiges und kluges Lustspiel. Da ist Blick und Griff, Sicherheit des Instinkts, Humor, und vor allem: innere Unabhängigkeit. Der große Reiz des Stückes liegt für mich vor allem in der bezaubernden Leichtigkeit und Echtheit der Dialoge, deren Verknüpfungen und geistige Hintergründe ebenso sicher wie absichtslos, unaufdringlich, spürbar sind, und in der Luft zwischen den Menschen, der Lebensdichtheit der Atmosphäre. Vielfach wird man ihr Stück mißverstehen - wird versuchen, es politisch einzuschachteln, abzugrenzen, dem Schlagworthorizont bequemer und billiger faßbar zu machen. Kümmern Sie sich nicht darum, lassen Sie sich nicht beirren! Ihr Weg ist richtig, er führt zu neuer Menschengestaltung, zu neuer Lebensdeutung, zum neuen deutschen Drama. Ich beglückwünsche Sie dazu!“⁸⁷

Solche Ansichten unterstützten Horváth, seinen Kurs fortzusetzen, ohne sich um reale politische Alternativen zu bekümmern.

Dabei sind die Vorgänge, die Horváth in dem 1930 im *Propyläen Verlag* erschienenen Stück beschreibt, bereits Wirklichkeit geworden, so dass Horváths Hellsichtigkeit in der Vorwegnahme des Stoffes verblüfft. Traugott Krischke hat folgende Geschichte recherchiert, bei der Horváth Zeuge einer Saalschlacht zwischen SA-Leuten und Sozialdemokraten war. Folgendes hatte sich abgespielt:

„Die SPD hatte für Sonntag, den 1. Februar 1931, zu einer öffentlichen Veranstaltung einberufen, in der der Vizepräsident und Landtagsabgeordnete Erhard Auer sprechen sollte. Am Freitag, dem 30.1., hatten der Kaufmann Engelbrecht, Bezirksleiter der NSDAP, der Ingenieur Rössler, SA-Sturmführer, und der Gastwirt Pichler, SA-Truppenführer, verabredet, die Versammlung zu sprengen. Am dritten Verhandlungstag, Mittwoch den 22. Juli, sagt der keiner Partei angehörende Schriftsteller Horváth, der ... als erster den Kirchmeier-Saal betreten hatte vor dem Weilheimer Schöffengericht aus. Die ‚Münchener Post‘ vom 23. Juli 1931 berichtet darüber.

„Ich war“, führte der Zeuge aus, „um 1 Uhr 14 am Bahnhof, wohin ich Bekannte begleitet hatte. Vom Bahnhof ging ich direkt zur Versammlung. Ich gehöre keiner Partei an. Auf dem Bahnhof sah ich, daß 60 - 70 Leute zusammen ausstiegen und gemeinsam ins Versammlungslokal gingen. Am Bahnhof sah ich im Wartesaal den Engelbrecht stehen, der hinter einer Glastür die Ankommenden beobachtete. Ich wunderte mich, daß er bei dem schönen Wetter nicht heraußen stand. Bei Kirchmeier war der hintere Teil des Saales ganz gefüllt mit den jungen Leuten, die am Bahnhof angekommen waren. Ich wußte aber damals noch nicht, daß es Nationalsozialisten sind.

⁸⁶ Schnitzler, op. cit., 68.

⁸⁷ Ödön von Horváth: *Italienische Nacht*, op. cit., 152 f.

An meinem Tisch saßen Reichsbannerleute. Ich hielt die uns umgebenden zahlreichen jungen Leute für Sozialdemokraten und sagte zu den Reichsbannerleuten, ihre Genossen sollten doch den Platz für die Murnauer freimachen. Darauf wurde mir erwidert, daß das lauter Nationalsozialisten sind und daß beabsichtigt sei, die Versammlung zu sprengen. Unterdessen kam Engelbrecht herein. Nach Auers Rede folgte eine Pause und dann sprach Engelbrecht. In meiner Umgebung war bis dahin eine ganz gemütliche Stimmung. Die Bemerkung des Engelbrecht über die Sklarek-Joppen empfand ich als provozierend. Es folgte dann das Heil auf Hitler und gleich darauf wurde ein Lied gesungen, wobei eine große Anzahl der im Saale Anwesenden die Hände erhob. Ich war ganz umringt von Leuten, die die Hand erhoben, und erkannte jetzt erst, daß das lauter Nationalsozialisten waren. Die Nationalsozialisten waren absolut in der Überzahl. An der Klavier- und Fensterseite hatten die meisten die Hand hochgehalten. Gleich darauf folgte der erste Wurf. Dieser war abgezielt auf einen Tisch, an dem Reichsbannerleute saßen. Der Krug flog unmittelbar an meinem Kopf vorbei. Er war aus nächster Nähe geworfen. Als die Nationalsozialisten die Hände erhoben, wurde uns von sechs bis sieben Seiten gleichzeitig zugerufen: ‚Hände hoch!‘ Jetzt war mir klar, daß die Versammlung gesprengt werden sollte. Ich wunderte mich, daß die Reichsbannerleute auf die Provokationen so ruhig blieben. Auf mich ging ein Nationalsozialist, den ich wegen seinen Bemerkungen zu den Reden unbedingt als solchen erkannte, zu, und bedrohte mich mit einem erhobenen Stuhlbein. Als ich ihn zur Rede stellte, drehte er sich um, und schlug das Stuhlbein einem anderen hinauf. Das Werfen des Bierglases war der erste Teil der Schlägerei. Ich hatte den Eindruck, daß eine verabredete Versammlungssprengung vorlag. Das Reichsbanner hielt bis zum Schluß Disziplin. Bei den Reichsbannerleuten habe ich Gummiknüppel oder andere Waffen nirgends gesehen. Die Reichsbannerleute an meinem Tisch haben nur die angreifenden Nationalsozialisten abgewehrt. Besonders der Saalschutz wurde aus der Ecke von einer geschlossen vorgehenden Truppe von Nationalsozialisten angegriffen. Oberwasser hatten im ersten Moment die in der Überzahl befindlichen Nationalsozialisten, schließlich aber das Reichsbanner. Die ganze Schlägerei hat nur wenige Minuten gedauert. Das Heil Hitler war meines Erachtens provozierend, das heißt das verabredete Zeichen zur Versammlungssprengung.‘ „⁸⁸

Horváth machte eindeutig eine Aussage zugunsten des Reichsbanners.

Die Sätze: „Ich wunderte mich, daß die Reichsbannerleute auf die Provokationen so ruhig blieben“, und „das Reichsbanner hielt bis zum Schluß Disziplin“ gehen über eine bloße Schilderung der Geschehnisse vor Gericht, im Sinne einer Interpretation zu Lasten der Nazis, hinaus.

Es drängt sich aber die Frage auf, wie eine rein auf Verteidigung bedachte Gruppe, die zudem noch gegen die Angreifer in der Minderheit ist, letztlich doch die Oberhand gewinnen kann. Es handelte sich vermutlich um eine Art Präventiv-Verteidigung.

Außer Frage steht immerhin, dass die Nationalsozialisten die Angreifer waren, weshalb die Darstellung Horváths bei der Frage, welche Seite für die Schlägerei verantwortlich zu machen war, berechtigt war.

Geholfen hat diese Aussage, die an Klarheit und Mut nichts zu wünschen übrig lässt, den Reichsbannerleuten insofern, dass diese nicht vom Gericht für die Störung ihrer eigenen Versammlung verantwortlich gemacht werden konnten und, was für die tendenziöse und pro-faschistische Rechtsprechung dieser Zeit durchaus untypisch ist, zu einer Strafe verurteilt wurden. Die Zeitgeist-gemäße Rechtsprechung kannte Horváth seit dem Jahr 1928 aus seinen Recherchen bei der *Liga für Menschenrechte* und der dort durch ihn vorgenommenen Sichtung des Materials für eine Denkschrift gegen die Justizkrise gut, und schon aus diesem Grund machte er seine Zeugenaussage unzweideutig präzise zu Gunsten der ihm moralisch näher stehenden SPD-Mitglieder. In dieser Voraussicht tat er gut, denn das Urteil fiel milde aus:

⁸⁸ Ödön von Horváth: *Italienische Nacht*, Frankfurt/M. 1978, 155 ff.

„Iblher Emeran, Reichspostassistent in Weilheim wird wegen Verletzung des Telegraphengeheimnisses zur Gefängnisstrafe von 5 Monaten, Fischer Walter, Kaminkehrerlehrling in Weilheim wird wegen eines Vergehens der gefährlichen Körperverletzung zur Gefängnisstrafe von 3 Wochen mit Bewährungsfrist bis zum Jahre 1934 verurteilt. Alle übrigen Angeklagten werden von der Anklage eines Verbrechens bzw. Vergehens des Landfriedensbruchs in Tateinheit mit Vergehen der Versammlungssprengung, bzw. des Vergehens des verbotenen Waffentragens freigesprochen.“⁸⁹

Das Urteil kommentierte die sozialdemokratische *Münchener Post* vom 3. August 1931: „Der Weilheimer Urteilsspruch hat für die Nationalsozialisten den Landfriedensbruch-Paragraphen faktisch außer Wirksamkeit gesetzt. Die Hakenkreuzler haben den Wink wohl verstanden, und sie werden gelehrige Schüler sein. Der Richter hat sie nicht nur straffrei erklärt, er hat ihnen in seiner Urteilsbegründung auch noch Winke gegeben, wie es zukünftig gemacht werden muß, um nicht nur einer Verurteilung, sondern auch der Unbequemlichkeit polizeilicher Verhöre und tagelanger Gerichtsverhandlungen zu entgehen. Und die Polizei wird künftig wissen, daß es zwecklos ist, nationalsozialistische Versammlungssprengungen festzustellen und zu vernehmen, weil sie hintennach von der Justitia doch nur mit Glacéhandschuhen angefaßt werden. Parteien, die über einen tatkräftigen Versammlungsschutz nicht verfügen, mögen sich damit abfinden, daß in Zukunft ihre Versammlungen von braunen Sprengkolonnen auseinandergetrieben werden oder in den Klängen des Horst-Wessel-Liedes ersticken.“⁹⁰

Und in der Tat war es genau dieses Szenario, das schon vor der Machtübernahme zur Tagesordnung gehörte. Horváth hat das weitsichtig vorausgesehen, aber er gehörte nicht zu den Kräften, die rechtzeitig eine Position finden konnten, um gegen die im aufziehenden Faschismus sich manifestierende Uneigentlichkeit, die er in seinen Stücken geißelte, politisch anzukämpfen.

Zu einem ähnlichen Ergebnis scheint Jenő Krammer zu kommen, wenn er schreibt: „Das Zeitalter der Fische ist herangekommen, wie es in den zwei Romanen: ‚Jugend ohne Gott‘ und ‚Ein Kind unserer Zeit‘ beschrieben wird. Offensichtlich hängt diese Verdüsterung bei Horváth mit der tragischen Entwicklung knapp vor dem zweiten Weltkrieg zusammen“, und da Ödön von Horváth „keine Kämpfernatur war, vermochte er nur durch seine gestaltende Kraft das Herannahen barbarischer Zeiten wie ein lebendiges Memento den Geschehnissen entgegenzuhalten.“⁹¹

Die Urteile in der Presse nach der Uraufführung von *Italienische Nacht* beleuchten Horváths Standpunkt zwischen allen Fronten. Die Kommunisten bezeichnen ihn als Spießler, die Rechten greifen ihn scharf an, intellektuelle Literaten wie Alfred Kerr amüsieren sich köstlich.

Im folgenden Kapitel wird eine andere Geschichte aus Horváths *Kleiner Prosa* ebenfalls unter der Fragestellung untersucht, wie Horváth den Nationalsozialismus vor seinem Eintritt in den RDS schriftstellerisch aufarbeitete und der Versuch einer Einschätzung gemacht.

⁸⁹ ebenda, 158 f.

⁹⁰ ebenda, 159.

⁹¹ Jenő Krammer: *Ödön von Horváth. Leben und Werk aus ungarischer Sicht* op. cit., 107

WIE DER TAFELHUBER TONI SEINEN HITLER VERLEUGNET HAT

Am 16.02.1930 erschien im Münchner *Simplicissimus* (Nr. 47, p. 559) Horváths Kurzgeschichte *Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnet hat*.⁹²

Dieser Text aus Horváths *Kleiner Prosa* ist ebenso wie Horváths kurzer Prosatext *Der mildernde Umstand* (*Simplicissimus* Nr. 41, p.483 f. vom 05.01.1931) zwischen *Sladek* und *Italienische Nacht* entstanden.⁹³

Uwe Baur erklärt zu dieser Geschichte folgendes:

„Den Geist des damaligen ‚Münchner Simplicissimus‘ (...) spiegelnd, ist sie satirisches Durchleuchten jener kleinbürgerlichen rechtsradikalen Parteigänger der NSDAP, deren Selbstbewusstsein von dem Hochgefühl bestimmt war, in der Hochburg der Erneuerungsbewegung des deutschen Volkes Sitz und Stimme zu haben.

Im München des Kardinals Michael von Faulhaber, der sich bereits vor 1933 als entschiedener Gegner des Nationalsozialismus auszeichnete“.⁹⁴

Die Geschichte beginnt wie folgt:

„Gegen den Satan der Fleischeslust ist noch kein Kraut gewachsen, besonders im Fasching nicht. Auch wenn man eingeschriebenes Mitglied der NSDAP ist, erliegt man halt leicht der Versuchung, wie uns dies der Fall Tafelhuber zeigt.

Der Tafelhuber Toni war nämlich ein überaus eifriger Hakenkreuzler, aber trotzdem verleugnete er bei der letzten Redoute seinen Hitler, und daran war nur so ein raffiniertes Frauenzimmer, Gott verzeih ihr die Sünd, schuld.“⁹⁵

Die Geschichte ist kurz und heiter: Eine als Andalusierin verkleidete Frau, die als ‚rassig‘ gekennzeichnet wird, zieht den *Tafelhuber Toni* ‚magisch‘ an, sie tanzt fünf Mal hintereinander mit ihm, sie trinken zusammen in einem ‚schattigen Eck‘.

„Dann kamen sie sich immer näher und gaben keinen Ton von sich. Mittendrin ging aber plötzlich ein Herr vorbei, und dieser Herr war ein Jud. Er lächelte rabulistisch und warf der Andalusierin einen provozierenden Blick zu, den diese automatisch erwiderte, denn sie war halt eine kokette Person. (...) Er wollte es sich nicht gefallen lassen, daß ein Semit die Seinige so orientalisch- lüstern anschaut, und nun entstand zwischen dem Paar ein Meinungsaustrausch über diese ganze Judenfrage.

Der Tafelhuber wurde immer stolzer und setzte seiner Andalusierin allerhand auseinander, aber diese blieb verstockt. Ja sie meinte sogar, daß ihr das schon sauwurscht wäre, ob Jud, ob Christ, ob Heid, für sie wär die Hauptsache, daß einer ein Menschenantlitz trägt. Und plötzlich fuhr sie ihn an: ‚Oder bist du gar so a Hakenkreuzler? Die mag i nämlich scho gar net!‘ Sie sah ihn direkt durchbohrend an. ‚Mei Vater is Sozialdemokrat, mei Mutter is Sozialdemokrat, und i bins a‘, sagte sie und zog sich zurück von ihm, so daß es ihm an der ihr bisher zugewandten Seite ganz eisig entlang wehte. (...)

⁹² vgl. Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 11, Frankfurt/M. 1988, 267.

Der Titel in der Anmerkung zur Entstehungszeit lautet hier: *Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verteidigt hat*.

⁹³ vgl. ebenda, 267.

⁹⁴ Uwe Baur: *Horváth und die kleinen Nationalsozialisten*, in : Literatur und Kritik 125 (Juni 1978), pp. 288-294, 291.

⁹⁵ ebenda, 141.

„Nur nichts mehr denken“, dachte der Tafelhuber verzweifelt und konnte nicht mehr anders. Sein aufgestacheltes Verlangen nach den einladenden Formen seiner marxistischen Andalusierin blieb weiter bestehen und wuchs sich aus, trotz der diametral anderen Weltanschauung.

Auch ein SA-Mann ist halt zu guter letzt nur ein Mensch. (...) Was helfen da alle guten Vorsätze, das Leben legt seine Netze aus und fragt weder nach Rasse noch nach Religion. Manchmal ist auch bei einem Hitlermann der Geist willig und das Fleisch schwach.

Und er sagte: „Nein, ich bin kein Hitler nicht.“

So hatte er seinen Hitler verleugnet, ehe die dritte Française getanzt war.“⁹⁶

(Petrus hat Jesus dreimal verleugnet, bevor der Hahn gekräht hatte – Anm. d. V.)

Die Geschichte endet damit, dass das Objekt seiner Begierde ihn sitzen lässt und *Toni Tafelhuber* sich schließlich im Suff schwere Selbstvorwürfe macht:

„(...) und hat sich einen furchtbaren angetrunken vor lauter Zerknirschung. (...) Dann ist er plötzlich aufgesprungen und hat losgebrüllt:

„Ja Herrgottsakrament, sind wir denn noch in Deutschland oder nicht?!“ (...) Er lallte nur Abwegiges vor sich hin und wankte benommen.

Man führte ihn hinaus in die frische Luft. Ein feiner Nebel lag über dem Asphalt, und wenn er sich nicht hätte übergeben müssen, dann hätte er die Sterne der Heimat gesehen.“

Soweit diese kleine sympathische Geschichte Horváths aus dem *Simplicissimus* im Februar 1932.

Kommentar

Diese kurze Geschichte ist schnell, leicht und heiter, die Fabel wird rhythmisch und schnell erzählt.

Horváth stellt mitfühlend und mit großem Einfühlungsvermögen die Einfachheit eines *Toni* seiner angelernten nationalsozialistischen Ideologie gegenüber.

Diese Charakterstudie zeigt abermals eine von Horváths Stärken: die Reduzierung von Figuren auf kleinstem Raum. Dadurch schafft er Platz für die Imaginationskraft des Lesers. *Toni* kann sich jeder Leser genau vorstellen:

Er ist ein triebhafter „Seppel“, der vielleicht kaum lesen und schreiben kann.

Ohne dass zu diesem Faktum eine Kausalität vom Autor beabsichtigt scheint, erfährt der Leser, dass *Toni* sich zu der Bewegung bekennt, die Hakenkreuze trägt.

Dann erzählt der Autor wieder ganz objektiv, warum die Ideologie - wenigstens verbal - kurzfristig korrumpiert wird und *Toni* zum Verräter an der „Sache“, der national-sozialistischen Bewegung, aus einem einfachen, biologischen Grund wird:

Weil sein „aufgestacheltes Verlangen nach den einladenden Formen seiner marxistischen Andalusierin“ weiter bestehen blieb und sich darüber hinaus auswuchs, trotz der diametral anderen Weltanschauung.“

Mit dem Vorwissen um die antifaschistische Haltung des Autors bzw. die des *Simplicissimus*, dessen Leser in der Weimarer Republik vor allem Linksintellektuelle waren, (Der *Simplicissimus* ist sofort nach der Machtergreifung verboten worden –Anm. d. V.) wird die ironische Absicht des Autors deutlich, die in der (scheinbaren) Distanz zum Dargestellten besteht.

An dieser Geschichte bewahrheitet sich noch einmal die Tatsache, dass Horváth ein Autor war, der Menschen sehen und das Dasein seiner Mitmenschen in ihren einfachsten Grundstrukturen schriftstellerisch zeigen konnte:

Er stellt *Toni* in einer Weise dar, als würde seiner Beschreibung implizit die Wahrheit anhaften. *Toni* wird wahrheitlich als stupid determiniert und gleichzeitig rührt er den Leser, weil er als biologische Existenz gar nicht anders handeln kann, als es ihm von seiner Natur vorgegeben ist.

Horváth gibt eine unpädagogische Beschreibung des Menschen *Toni Tafelhuber*.

⁹⁶ ebenda, 142 f.

Die Tatsache, dass der Nationalsozialist seinen Prinzipien wegen der ‚einladenden Formen‘ einer Sozialdemokratin untreu wird, wird ironisch dargestellt.

Die als Andalusierin verkleidete Frau mit sozialdemokratischer Überzeugung stellt sich als eine sympathische und resolut zu ihrer Überzeugung stehende Frau dar.

Der Grund für die von ihr bevorzugte Richtung ist einfach: Sie ist Sozialdemokratin wie ihr Vater und ihre Mutter.

Der Ton der Geschichte ist heiter bis zum Schluss. Der Nationalsozialist verleugnet seinen Hitler wegen eines erotischen Flirts mit einer Sozialdemokratin.

Die Fabel ist einfach, denn „manchmal ist auch bei einem Hitlermann der Geist willig und das Fleisch schwach.“

„Politik ist bloß Sicherung der Bedürfnisbefriedigung des ‚asozialen Triebwesens‘ (VIII, 732) Mensch. Wo diese auch nur entfernt bedroht ist, stellen sich Feindbilder ein: der Jude, der ‚Preiss‘, der Bischof, der amerikanische Wirtschaftsführer (hier: Owen Young- Anm. d. Verf.), der lustvoll unernste Parteikommilitone.“⁹⁷

Uwe Baur bemerkt, dass Horváth durch die dargestellte ‚Vulgarisierung des Politischen‘ solches Bewusstsein als bloßes Vehikel momentaner Triebbedürfnisse in „gespenstisch eindringlicher“ Weise aufdeckt.

„Der geschilderte Kampf zwischen Fleischeslust und politischer Überzeugung endet im ‚Nur nichts mehr denken‘, und er nimmt auch für sich alle humanen Rechte in Anspruch, die er rassebewusst Momente zuvor seinem möglichen Nebenbuhler absprach.

(...) Eine elende, isolierte menschliche Existenz wird sichtbar, die ein Nachdenken über sich und seine Mitmenschen verweigert und sich in Kollektive ohne politisches Verantwortungsgefühl und Moral flüchtet.“⁹⁸

Adorno war nach seinen soziologischen Recherchen zu dem Ergebnis gelangt, dass der von Horváth dargestellte Typus, zumal, wenn es sich um Landbevölkerung handelte, in der SS ganz besonders gefragt war und sich die Unmenschen, die am Schlimmsten in den Lagern gequält haben, eben oft solche *Tonis* waren.⁹⁹

Die ganze Bandbreite des Grauens konnte Horváth zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Geschichte noch nicht ermessen, wiewohl die Charaktere der Figuren *Salm* und *Halef* im *Sladek* schon in diese Richtung gehen.

⁹⁷ ebenda, 229.

⁹⁸ ebenda, 293 f.

⁹⁹ „Kogon sagt, die Quälgeister des Konzentrationslagers, in dem er selbst Jahre verbracht hat, seien zum größten Teil jüngere Bauernsöhne gewesen. Die immer noch fortdauernde kulturelle Differenz von Stadt und Land ist eine, wenn auch gewiß nicht die einzige und wichtigste, der Bedingungen des Grauens. Ich weiß, daß kein Mensch etwas dafür kann, ob er ein Städter ist oder im Dorf groß wird. Ich registriere dabei nur, daß wahrscheinlich die Entbarbarisierung auf dem platten Land noch weniger als sonstwo gelungen ist. Auch das Fernsehen und die anderen Massenmedien haben an dem Zustand des mit der Kultur nicht ganz Mitgekommenen nicht allzuviel geändert. Mir scheint es richtiger, das auszusprechen und dem entgegenzuwirken, als sentimental irgendwelche besonderen Qualitäten des Landlebens, die verlorenzugehen drohen, anzupreisen. Ich gehe so weit, die Entbarbarisierung des Landes für eines der wichtigsten Erziehungsziele zu halten.

vgl.: Theodor W. Adorno: Stichworte, Kritische Modelle 2, Frankfurt 1980, 90f.

Der mildernde Umstand

Eine andere kurze Geschichte aus der *Kleinen Prosa* ist *Der mildernde Umstand*.

Es handelt sich ebenfalls um eine heitere Geschichte über Nazis, die eine Versammlung in einem Bierlokal abhalten, in deren Verlauf es zu einer Schlägerei kommt.

Dabei haut ein Nationalsozialist einem Betrunkenen einen Maßkrug von hinten auf den Schädel. Der versuchte Totschlag wird vom Gericht lediglich milde geahndet.

Der letzte Satz der Geschichte lautet: „Er hat dann auch nur die Mindeststrafe bekommen, und zwar mit Bewährung.“¹⁰⁰

Uwe Baur kommentiert die ziellosen Gewalttätigkeiten, die sich in der Saalschlacht als „Ventile für aufgestautes Unerfülltsein“ entäußern. „Solche Inadäquatheit zwischen globalem Anspruch und borniertester vulgärer Existenz demaskiert die kaschierte Unzulänglichkeit der Radikalen und gibt sie einer Lächerlichkeit preis, deren Komik um 1930 wohl bitterernste Züge trug.“¹⁰¹

Horváth thematisiert in dieser Geschichte die Tatsache, dass die Justiz kriminelle Handlungen der Nationalsozialisten durch ihre Rechtsprechung begünstigte; die Nazis werden als brutal und dumm, gleichzeitig aber in ihrer Volkstümlichkeit mit einer gewissen Sympathie dargestellt.

Ebenso wird durch die Moral der Geschichte des *Tafelhuber Toni* beim Leser weniger die Angst vor dem Hakenkreuzler als Sympathie geweckt. Man konnte zu dem Schluss gelangen, dass die Nazis sich menschlich verhielten und infolgedessen harmlos waren.

Die gerade von diesem Typus des unreifen Menschen, der instinktiv wegen der einladenden Formen einer Andalusierin alles verleugnet, was ihm bis dahin heilig war, ausgehende Gefahr unterschätzte Horváth meines Erachtens bzw. er wollte dies um den Preis des Humoristischen nicht wahrhaben. Die geschichtlich einmalige Grausamkeit der Nazis überstieg sicherlich auch die Vorstellungskraft Horváths, ein Aspekt, auf den ich in dem Kapitel über Horváths Fehleinschätzung der politischen Situation eingehen werde.

Eine Geschichte mit dem Titel *Stammgast im Liliputanercafé* von Ulrich Becher bestätigt die Einschätzung Uwe Baur, dass die Geschichte bitterernst war:

„Einem der größten Epiker Amerikas, Thomas Wolfe, wurde seine Sehnsucht nach ‚dem guten alten Europa‘, nach Deutschland, dem er mütterlicherseits entstammte, zum Verhängnis. Auf dem Münchner Oktoberfest wuchtete ein enragerter Volksgenosse dem amerikanischen Riesen ein Biermaß über den Kopf - in bierdunstig-völkischem Überschwang, wie Thomas Wolfes Schwester später in einer biographischen Studie vermerkte, auch den offenbaren Kausalzusammenhang zwischen dem Schlag und ihres Bruders frühem Tod fixierend: unterhalb der Verletzung des Schädelknochens begann alsbald ein Gehirntumor zu wachsen, der sich als inoperabel erwies. (...)“

In der Rocktasche des tödlich Verunglückten fand man eine leere Zigarettschachtel, auf die in Ödöns Handschrift gekritzelt stand:

Was falsch ist, wird verkommen,
Auch wenn es heut regiert.
Was echt ist, das soll kommen,
auch wenn es heut krepirt.“¹⁰²

¹⁰⁰ Ödön von Horváth: *Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, op. cit., 148.

¹⁰¹ ebenda, 293.

¹⁰² Ulrich Becher: *Im Liliputanercafé*, Begegnungen mit George Grosz, Ödön von Horváth, Roda Roda, Ernst Rowohlt, Fritz Wotruba und vielen anderen, Frankfurt/M. 1985, 20 f.

DER PFARRER VON KIRCHFELD

Einleitung

Im Wiener *Thomas Sessler Verlag* befindet sich ein Exposé Ödön von Horváths mit dem Titel *Der Pfarrer von Kirchefeld*, geschrieben nach dem gleichnamigen Theaterstück *Der Pfarrer von Kirchefeld* von Ludwig Anzengruber.

In einem Exkurs im Anhang der Arbeit wird textkritisch untersucht, welche Motive und Passagen Horváth von Anzengruber übernommen bzw. inwiefern er diese umgearbeitet hat. In diesem Kapitel wird daraus nur das Resümee übernommen.

a) Die Bearbeitung des Volksstücks durch Ödön von Horváth

Zuerst einmal muss gefragt werden, für welchen Zweck ein Exposé bestimmt war. Es handelt sich nicht um ein Drehbuch, sondern nur um eine ausführliche Beschreibung eines Filmprojekts. In seinem Exposé *Der Pfarrer von Kirchefeld* greift Horváth das im Dialekt geschriebene Volksstück desselben Titels von Ludwig Anzengruber auf.

Das vollständige Exposé umfasst 32 Seiten.¹⁰³

Autoren wurden von Filmstoff- Vertrieben aufgefordert, ein Exposé mit einer Filmidee zur Verfügung zu stellen. So einen Brief bekam Ödön von Horváth von Dr. Bernhard Diebold, dem künstlerischen Leiter des Filmstoff- Vertriebs THEMA mit der Bitte um Übersendung einer Filmidee auf vier bis fünf Seiten.¹⁰⁴

¹⁰³ 1995 befand sich im Horváth- Archiv der Wiener Staatsbibliothek kein Exemplar dieser beiden Typskripte. Die Exposés stellte mir der Leiter des *Thomas Sessler Verlags* in Wien, Herr Schulenburg, zur Verfügung.

¹⁰⁴ Der vollständige Brief vom 09. 06. 1937 lautet:

„Herrn Oedön von Horvath
Dominikaner Bastei 6, Türe 11,
W i e n I.

Hochverehrter, hochgeschätzter und freundschaftlich empfundener Herr Oedön v. Horvath!
Ihre Adresse verdanke ich der schönen Vera.

Se non è vera...

Auf meinem Briefkopf sehen Sie, dass ich der artistische Leiter des Filmstoff-Vertriebs THEMA bin, und wie oft habe ich nächtelang nach Ihrer Adresse geseuft...bis eben Vera kam und sie mir verkündete.

Zur Sache: Sollten Sie eine fabelhafte Filmidee, original aus der Luft gegriffen oder aus einem Ihrer Meisterwerke abgeleitet - zur Hand haben - oder im Kopfe haben - oder gar auf dem Papier haben, dann schicken sie sie mir, damit mein dieser Tage schon wieder einmal nach London und Paris verreisender geschäftlicher Leiter Ihre Perlen auf die Märkte von London, Paris und Hollywood schleudert. Die Perlen sollen etwa 3-5 Exposé-Seiten enthalten. Übersetzung und Vervielfältigung besorgt meine Firma - über die Sie der beilie-gende Prospekt vorläufig orientieren mag.

Nach dem Grundsatz: Erst das Geschäft und dann das Vergnügen - komme ich in den restierenden zwei Zeilen dieses Briefes also noch auf das Vergnügen, Ihnen einen herzlichen guten Tag sowie auch einen guten Abend zu wünschen - und ich schließe diese Ansprache mit einem Ihrem Klima angemessenen

„Küss die Hand“

Ihr
Dr. Bernhard Diebold

P.S.

Nelly ist hier und erwartet von Ihnen ein Lebenszeichen.

In der Sammlung ‚Thema‘ der Akademie der Künste befinden sich auch Briefe von Diebold mit der Bitte um Übersendung von Filmideen an Carl Zuckmayer, Dr. Hans Curjel, B. Traven und Julius Marx.

Es liegen zwei Fassungen des Exposés als Typoskripte mit wenigen handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen vor: A und B1. Beide Fassungen tragen den gleichen Titel, sind in siebzehn Szenen unterteilt und unterscheiden sich nur auf den ersten drei Seiten voneinander.

Der Pfarrer von Kirchfeld (einfach unterstrichen)

Untertitel: Exposé nach Ludwig Anzengruber von Ödön von Horváth

Die Nennung des vollen Namens von Horváth auf der ersten Seite ist für die Datierung der Entstehung des Exposés wichtig, denn sie steht im Gegensatz zu den Filmexposés, die Horváth nur mit Ödön Horváth, also unter Auslassung des Adelstitels ‚von‘ unterschrieb¹⁰⁵ bzw. mit H. W. Becker zeichnete.

Wie auch in den andern Szenarios Beckers alias – Horváth wird die Geschichte wie ein epischer Roman mit allwissendem Erzähler in der dritten Person erzählt ohne Berücksichtigung filmtechnischer Anweisungen und mit wenigen verstreuten Dialogen.

b) Änderung und Einführung von Motiven und Dialogen

Es ist auffällig, dass er Anzengruber in den Punkten nicht folgt, die für diesen Dichter offenbar eine besondere Bedeutung hatten: Der revolutionäre Gehalt in der politisch- klerikalen Auseinandersetzung, die Lieder, die Anzengruber an der exponierten Stelle des Vorworts erwähnt und von denen Horváth kein einziges übernimmt, sowie die Umgestaltung von handlungstragenden Figuren, wie den *Michel* als selbstverliebten und ein bisschen beschränkten Förster, was im Handlungszusammenhang eine überflüssige und unlogische Variante ergibt.

Das Motiv der bösen und bedrohlichen Seite des Christentums findet sich in Horváths 1930 abgedruckter Geschichte *Souvenir de Hinterhornbach*.

Die katholisch verbrämte Bosheit auf dem Lande geißelte Horváth in dieser Geschichte, in der eine Urgroßmutter, die außer 14 ehelich geborenen Kindern eine uneheliche Geburt –vermutlich die erste- hatte, noch in hohem Alter in der Kirche auf der sogenannten „Hurenbank“ Platz nehmen muss.¹⁰⁶

Das Motiv bei Anzengruber ist inhaltlich ähnlich, als der *Wurzelsepp* den *Pfarrer* bedroht:

„(...) sie werd‘n bald alle denken wie ich; ich fürcht‘ mich nit drauf, ich darf nur sagen, daß du der Ann gut bist und sie glauben‘s, ohne daß s‘ weiter fragen, ‘s sein ja lauter gute Christen, ihr habt s‘ ja mehr ‘n Satan, als unseren Herrgott fürchten g‘lernt und so glaub‘n s‘ auch eher das Böse als ‘s Gute von ihr‘n Nebenmenschen!“ (vgl. Anhang A)

Erstaunlich ist darum die bewusste Ausklammerung des Themas in der Adaptation dieses Bühnenstücks und meiner Ansicht nach nur erklärlich durch die Tatsache, dass er diesen Text in einer Art vorwegnehmender Ausklammerung unerwünschter Themen nicht für kompatibel mit den Vorstellungen der Nazis halten mochte. Wobei der Zensor vermutlich gegen diese Form des Antikatholizismus nichts einzuwenden gehabt hätte. Die Übernahme dieses Motivs wäre in keiner

Diebold bekam offensichtlich keine Antwort von Horváth und schreibt noch zwei Briefe an ihn mit der gleichen Bitte, am 11.08 und 16.12 1937, mit der Adresse: c/o Zuckmayer nach Henndorf bei Salzburg, wo Horváth in dieser Zeit wohnte.

in: Sammlung ‚Thema‘ in der Akademie der Künste, Mappe 22, Berlin .

¹⁰⁵ So z. B. in seinem Entwurf des Szenarios *Der Verschwender* von Raimund, den Horváth plante als Zaubermärchen zu bearbeiten. Die durchgestrichenen Titel sind jedoch alles, was sich dazu findet:

Ein Zaubermärchen nach Ferdinand Raimund von Ödön Horváth)-]
darunter: -[gestrichen: -(unterstrichen: Original-Zaubermärchen von F. Raimund
Bearbeitet von Ödön Horváth)-]

Wien , Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv,
Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.7, Notizbuch Nummer 6, Blatt 40 recto (BS 73).

¹⁰⁶ vgl. *Souvenir de Hinterhornbach* in : Sportmärchen, op.cit. 144 f.

Weise für den Autor gefährlich gewesen.

Durch die Thematisierung solcher Aspekte im Volksstück erscheint Ludwig Anzengruber als Vorläufer Horváths. In seinem Exposé verzichtet dieser allerdings auf die Übernahme Anzengrubers Kritik.

c) Der distanzierende Gebrauch der Komik

Es stellt sich die Frage, warum Horváth die vorgezeichnete Komik des Volksstücks nicht übernimmt. Die Figur des *Vetter*, von Anzengruber bewusst komisch angelegt, der im Stück mit einer Serviette um den Hals gebunden u. a. erzählt, dass er wegen einer Erbangelegenheit von seinen Eltern zum Priester gemacht wurde, wird von Horváth anders aufgefasst worden sein. Er setzt die Figur des *Pfarrers Vetter* im Gegensatz zur Vorlage nicht mit einer umgebundenen Serviette in Szene. Ebenso erstaunt der Verzicht auf die Figur des *Hannsl*. Horváths Komik unterscheidet sich stark von der Anzengrubers. Es scheint, als ob Horváth sich an manchen Stellen bewusst von seinem Vorgänger distanzieren wollte.

Wieder im Gegensatz zum Volksstück verleiht Horváth dem Exposé an manchen Stellen eine Komik, die libidinöse Konnotationen aufweist. Es stellt sich die Frage, ob das in der Adaptation eines Bühnenstückes aus dem 19. Jahrhundert in der Mitte der dreißiger Jahre angemessen ist, in dem Sinne, dass diese Komik vom breiten Publikum verstanden und als komisch angenommen worden wäre. Gerhard Melzer hat auf den Gebrauch der Komik als Mittel der Distanzierung und gleichzeitig der Modernisierung hingewiesen.¹⁰⁷

Bei der Adaption eines Theaterstücks eines Autors durch einen anderen Autor, der (wie Horváth als Autor von Volksstücken) in der gleichen Gattung schrieb, kommt diese Distanzierung einer Ablehnung gleich. Die Szene des *Anna* - tätschelnden *Michel* könnte je nach Inszenierung im Rahmen des ‚guten Geschmacks‘ der dreißiger Jahre gewesen sein, die mögliche Vaterschaft eines unehelichen Kindes von sechs Bauernburschen im Film wäre gewagt gewesen und hätte einer vorsichtigen Inszenierung bedurft, um nicht am Zeitgeist vorbeizugehen.

In diesem wie in den anderen Exposés trennte Horváth nicht die Gattungen Erzählung und Filmszenario bzw. Exposé für ein Szenario; vermutlich war das der wichtigste Grund, warum dieses Exposé nicht die Vorlage für den 1937 gedrehten Film wurde.

Verglichen mit seinem schriftstellerischen Werk scheint das Exposé eingedenk der eigenen Bewusstheit in der Trennung billiger Lustspiele und Kunst wie eine Resignation des Schriftstellers: Der Verzicht auf alles Lesenswerte, die Entkleidung des Bühnenstückes, indem alle zeitkritischen Elemente eliminiert werden. Durch das gleichzeitige Festhalten an Motiven und dem groben Handlungsablauf des Volksstücks entsteht ein inkonsequentes Motiv- Potpourri. Die Tragik des Anzengruber- Stücks schrumpft auf einen banalen Plot zusammen.

(Vgl. Anhang A: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Originaltext + Textanalyse)

Schlussbemerkung

¹⁰⁷ „Der Schriftsteller steht nun vor der Aufgabe, Methoden zu entwickeln, die ihm die Erkenntnis und adäquate Gestaltung der ‚modernen‘ Wirklichkeit gestatten. Eine Möglichkeit hierzu bietet sich ihm durch den Einsatz des Humors, der zugleich als Mittel der Distanzierung und der ‚Bewältigung‘ fungiert. (...)Im Sinne systematischer Übersichtlichkeit spricht man deshalb wohl besser von Komik, der Definition folgend, daß diese einen plötzlich aufbrechenden Widerspruch offenbart.“

Gerhard Melzer: *Das Phänomen des Tragikomischen*, Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horváth, Kronberg/Ts. 1976, 27.

Alle genannten Gründe werden wohl ausschlaggebend gewesen sein, Horváths Exposé nicht zur Grundlage des Films zu machen.

Der Pfarrer von Kirchfeld wurde als Film 1937 uraufgeführt. Der Regisseur des Films war Jakob Julius Fleck. Er war der Gründer der ersten österreichischen Produktionsfirma *Wiener Kunstfilm* und der Filmateliers am Rosenhügel. Als Schauspieler war Fleck seit 1903 beim Film und arbeitete ab 1924 zusammen mit seiner Frau, der Regisseurin Luise Fleck als Regisseur zahlreicher Stummfilme, u.a. *Die Geliebte seiner Hoheit*, *Der Leutnant ihrer Majestät*, *Mädchen am Kreuz*, *Der Fleck auf der Ehr...*

1938 kam er in das KZ Buchenwald und emigrierte 1940 nach Shanghai, wo er als Regisseur chinesischer Filme arbeitete.¹⁰⁸

¹⁰⁸ vgl. Wendtland, op. cit. 417.

BRÜDERLEIN FEIN

Einleitung

Im Handschriftenarchiv der Wiener Nationalbibliothek befindet sich ein Typoskript Horváths mit einigen wenigen handschriftlichen Ergänzungen. Es handelt sich um das Exposé für einen Film mit dem Titel *Brüderlein fein*.

Um die Umformung der Vorlagen Ferdinand Raimunds in Horváths Arbeit anschaulich zu machen, soll zuerst Horváths Exposé den Originalstücken Ferdinand Raimunds „Der Bauer als Millionär“, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ und „Der Verschwender“ gegenübergestellt werden, darauf folgt eine Darstellung von Horváths Bearbeitung dieser Stücke für den Film mit Anmerkungen und eine Interpretation dieses als Vorlage für einen Film gedachten Exposés.

Die Umarbeitung der Vorlagen von Ferdinand Raimund

1828 schrieb Ferdinand Raimund das Stück *Alpenkönig und Menschenfeind* mit dem Untertitel *romantisch-komisches Zauberspiel in zwei Aufzügen*.

Wie in seinen Zaubermärchen, vor allem in *Das Mädchen aus der Feenwelt* oder *Der Bauer als Millionär* mit dem Untertitel *Romantisches Original-Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen*, vermischt Raimund Elemente einer märchenhaften Feenwelt mit denen der Berggeister, hier *Astralagus* – König der Alpen, *Linarius* und *Alpanor* und die irdische Welt mit einem Figurenpersonal, das mehrere soziale Schichten repräsentiert.

Die Protagonisten des Adels sind *Herr von Rappelkopf*, seine Frau *Sophie*, seine Tochter *Malchen* und der Bruder Sophies, *Herr von Silberkern*.

Daneben gibt es Figuren aus dem proletarischen Milieu: *Habakuk*, der Diener *Rappelkopfs* und *Lieschen*, die Zofe *Malchens*, schließlich *Christian Glühwurm*, ein Köhler mit seiner Familie, *Franzel*, ein Holzfäller und der Verlobte von Glühwurms Tochter *Salchen*.

Die Namen der Figuren, die Raimund benutzte, weisen oft in typisierender Absicht auf ihre Charaktere bzw. ihren Beruf hin: *Rappelkopf* ist ein stark cholerischer Charakter, *Glühwurm* der Köhler, der mit Hilfe des schwelenden Feuers Holz in Kohle umwandelt, in *Habakuk* wird namentlich ein Spaßvogel angedeutet.

In der Zusammenstellung der drei Raimund-Stücke benutzt Horváth die Namen der Figuren des Stücks *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.

Herr von Rappelkopf, der im Personenregister des Stückes als reicher Grundbesitzer vorgestellt wird, wird von Horváth im Filmexposé kurz *Rappelkopf* genannt.

Seine Tochter *Malchen* wird zu *Maly* und *Habakuk*, der Knecht *Rappelkopfs*, zum Diener des *Herrn von Flottwell*. Diese Figur übernimmt er aus Raimunds Stück *Der Verschwender*.

Für *Habakuk* haben *Wolf*, der Zimmerdiener und *Valentin*, der andere Diener des adeligen *Herrn von Flottwell* in Raimunds Stück *Der Verschwender* Pate gestanden.

Der Zimmerdiener *Wolf* verkörpert den heuchlerischen und betrügerischen Typ des Dieners, *Valentin* den treuen Diener.

Horváth formt *Flottwell* und seinen treuen Diener *Habakuk* (einschließlich *Lieschen*, deren Vorbild in *Der Verschwender* seine Geliebte *Rosa* ist, die aber zur Frau von *Valentin* wird, Anm. d. V.), dergestalt um, dass die Handlung zu einer Fabel von Aufstieg, Fall und Wiederaufstieg *Flottwells* im Vergleich zu seinem Diener *Wolf* wird.

Es ging Horváth um die moralische Zuspitzung des Geschehens.

Während Raimunds Stücke aus der Verflechtung der magischen mit der realen Welt ihren künstlerischen Wert ziehen, verzichtet Horváth auf die Welt der Feen und Geister und deren

Metaphorik.¹⁰⁹

Raimund nahm *Flottwell* als Beispiel eines Mannes, der sein ganzes Geld verschwendet und alles verliert. In Raimunds Stück muss er deshalb sein Schloss verlassen, zu dem er später als Bettler zurückkehrt. Sein ehemaliger Diener *Valentin* bleibt ihm treu und hilft ihm und wird zu einer Metapher der Dankbarkeit, ein Thema, das offensichtlich für Raimund große Bedeutung hatte.

Horváth fügt mehrere Themen ein, so z.B. die Geschichte, dass *Rappelkopfs* Tochter *Maly* es zu Hause nicht mehr aushält und beschließt, mit ihrer Zofe *Lieschen* durchzubrennen und zu ihrem Geliebten nach Italien zu fahren. Diese Änderungen sind notwendig, um Figuren aus Raimunds Stück *Der Verschwender* einzufügen. Bei einer ausschließlichen Adaption von *Alpenkönig und Menschenfeind* wäre diese Wendung schon wegen des Gehorsams von *Malchen* gegenüber ihrem Vater unmöglich gewesen.

Horváth modernisiert den Charakter dieser Fräulein- Figuren, indem er sie mutiger und weniger gehorsam darstellt: Die beiden laufen von zu Hause weg. Das Thema, dass sich *Rappelkopfs* misstrauisches Wesen so sehr steigerte und er sich einbildet, seine Frau hege ein Mordkomplott gegen ihn, übernimmt Horváth aus der Vorlage. Horváth gibt dieser Haltung einen Grund: *Rappelkopf* hatte nämlich seine Frau belauscht, als sie dem „läppischen“ Diener *Christian* den Auftrag gab, etwas zu schlachten. Dabei hatte er aber überhört, dass es sich um eine Gans handelte und bezog das Abschachten auf sich selbst. Heimlich rafft er nun all sein Geld zusammen und verlässt sein Haus.

Bei Raimund ist der Grund, warum *Rappelkopf* das Haus verlässt ebenfalls der, dass er glaubt, Opfer eines Mordes zu werden, aber nicht wegen einer zu schlachtenden Gans, sondern weil der Diener die Aufgabe hatte, den *Chicorée* zu schneiden. *Rappelkopf* findet ihn mit dem Messer in der Hand.

Maly und *Lieschen* fahren in ihrer Kutsche auf der Reise nach dem Süden durch einen wunderbaren Wald, und die beiden Mädchen beschließen, in einem Weiher am Waldrand ein Bad zu nehmen.

„Dabei werden sie von dem unwahrscheinlich reichen Edelmann Herrn von *Flottwell* überrascht, der gerade seiner Jagdleidenschaft frönt.

Er ist fasziniert von *Maly* und auch sein ihn begleitender Diener *Habakuk*¹¹⁰ ist begeistert von *Lieschen*. Herr und Diener streiten sich gerade, wer die Schöneren sei und fangen unwillkürlich an, lauter zu sprechen, da werden sie von den beiden Mädchen erkannt, die erschreckt in ihre Kutsche flüchten und eiligst davonfahren.“

¹⁰⁹ Nach der glänzenden Aufnahme, die Ferdinand Raimunds drei erste Zaubermärchen, vorab *Der Bauer als Millionär*, gefunden hatten, schien sich der Erfolg dem weiteren Schaffen des Dichters zunächst versagen zu wollen. Weder *Moisasurs Zauberspruch* (1827) noch *Die gefesselte Phantasie* (1828) drangen beim Publikum durch. Raimund war nicht ganz unschuldig an diesem Rückschlag. Den naiven, kräftigen Bühnendichter, der bisher unbefangen aus der Fülle seiner Natur heraus gestaltet hatte, erfaßte plötzlich literarischer Bildungsehrgeiz, er suchte die tragische Muse. Dies ließ sich nur schwer vereinigen mit dem Milieu, für das er schrieb, der Wiener Volks- und Vorstadtbühne. Sein Schaffen geriet in einen Zwiespalt, (...) Die Geister- und Zauberswelt, die Raimund in den frühen Stücken unter dem Aspekt liebenswürdiger Parodie erblickt und dargestellt hatte, sollte nunmehr zum Schauplatz ernster, nach der Tragödie zielender dramatischer Verwicklungen werden. Daneben wollte Raimund auf die heiter- realistische Zuständlichkeit des gewöhnlichen Lebens und seiner Figuren nicht verzichten, denn selbst auf dem Höhepunkt seines Irrtums hat der Dichter nie vergessen, daß dort die Wurzeln seiner Kraft lagen. Es ist verständlich, daß die Verbindung derart heterogener Elemente nicht auf den ersten Anhieb gelingen wollte. Ein Ausgleich ist Raimund erst in dem während der Sommermonate 1828 in raschem Zuge vollendeten *Alpenkönig und Menschenfeind* gelungen.

vgl. Nachwort von Wilhelm Zentner zu Ferdinand Raimund: Romantisch- komisches Original- Zauberspiel in zwei Aufzügen, Stuttgart 1998, 101.

¹¹⁰ Horváth ändert den Namen des Dieners. In dem Stück *Alpenkönig und Menschenfeind* ist *Habakuk* der Diener im Hause *Rappelkopfs*, während der Diener *Flottwells* im Stück *Der Verschwender* *Valentin* heißt.

Die ganze Szene ist von Horváth erfunden. Das Szenario geht weiter:

„Herr von Flottwell und Habakuk ziehen etwas bedrückt auf ihr Schloss zurück, wo sie bereits von der grossen Jagdgesellschaft erwartet werden. Flottwell ist dank seines Geldes von vielen ‚Freunden‘ umgeben, die ihn umschmeicheln und ausnutzen.

Er selbst hatte sein Geld von seinem Vater geerbt, und seine Lebensphilosophie besteht darin, sein Geld grossartig zu geniessen. Er hat keine Beziehung zum Geld und betrachtet sich von seinem Glück herausgefordert, ein Verschwender im wahren Sinne des Wortes. Aber er ist sich dessen auch bewusst, dass aller Wahrscheinlichkeit nach solch ein leichtsinniger Lebenswandel bereits auf Erden seine Sühne finden muss, und aus diesen Erwägungen heraus bildet er es sich ein, dass ihn nur eine Frau retten könnte, aber es müsste die rechte sein. Und nun bildet er sich weiter ein, diese rechte wäre Maly.“

In dem Exposé finden sich häufig Passagen, die von einem technischen Standpunkt aus in einem Exposé bzw. Szenario für einen Film uninteressant sind, da sie von einem Regisseur bei der Inszenierung eines Films nicht umsetzbar sind. Die Bemerkungen zu Lebenswandel und Sühne sind Reflexionen eines Autors, wie er Handlung und Motive begreift und eignen sich nicht für ein Filmexposé.¹¹¹

Horváth fügt an mehreren Stellen Elemente ein, die die Handlung dramatisch steigern, so auch die Geschichte, dass Malchen sich von *Lieschen* trennen muss. Offensichtlich beabsichtigte er damit, die Emotionalität im Film zu erhöhen. In folgender Szene steigerte er in dieser Absicht die Verzweiflung der Protagonistin:

„5. Maly hatte noch am selben Abend in einem Wirtshaus, in dem sie mit Lieschen übernachten wollte, einen Postkurier getroffen, der, wie er bei der Anmeldung ihren Namen hörte, ihr einen Brief ihres Kunstmalers übergab, mit dem er unterwegs zu ihr war.

In dem Brief steht unter schönen Redensarten die Mitteilung, dass er soeben in Italien geheiratet habe. Maly ist ausser sich vor Verzweiflung und fährt mit Lieschen im schnellsten Tempo zurück.“

„6. Zu Hause angelangt erfährt sie, dass der Vater mit dem Gelde verschwunden ist, und dass also nun ihre Mutter und sie bitterste Not erwartet. Auch Lieschen muss sich nun von Maly trennen.“

Die ganze Geschichte des untreuen Malers wird von Horváth eingefügt. Im Stakkato reihen sich verzweiflungsträchtige Motive aneinander.

„7. Rappelkopf hatte sich mit seinem Gelde in eine wilde Bergeinsamkeit zurückgezogen und lebt dort als grimmiger Menschenfeind.“

Dieses Motiv findet sich bei Raimund. *Rappelkopf* kauft die Hütte des Köhlers *Christian Glühwurm* und vertreibt die Familie aus der Hütte.

Danach ist die Geschichte von Horváth frei erfunden:

Das Motiv, dass Frau Rappelkopf und Maly in eine große Stadt ziehen, sich ein kleines Zimmer mieten und die Geschichte, dass in all dem Unglück Maly noch insofern Glück hat, dass sie durch ihre zierliche Naturstimme als kleine Sängerin ans Stadttheater engagiert wird. Ebenso die Szenen 9 und 10. (vgl. Anhang C)

¹¹¹ Christopher Hampton musste ähnlich Überlegungen gehabt haben, als er in der verfilmten Komödie *Tales from Hollywood* Horváth fiktiv überleben und nach Hollywood emigrieren lässt. Der amerikanische Filmproduzent feuert Horváth auf der Stelle, nachdem er sein Treatment gelesen hatte, das Horváth ihm als Szenario vorlegte. Die mangelnde Professionalität seiner nicht-verfilmten Exposés für den Film ist frappierend. Anm. d. Verf.

„Herr von Flottwell ist sehr erschüttert und besonders darüber, dass ihm dieses Unglück gerade in dem Augenblick hat zustossen müssen, da er die für ihn richtige Frau gefunden zu haben meinte. Er verlässt auch sofort das Theater und lässt sich bei Maly entschuldigen, denn er kann sie ja nicht einmal mehr zu einem Abendessen einladen.“

Der Plot wird von Horváth dramatisch zugespitzt: *Flottwell* findet seine Angebetete und verliert sie im selben Augenblick wieder. Die Dramatisierung übersteigt bei weitem die Vorlage.

Es ist anzunehmen, dass Horváth diese Überzeichnung vornimmt, weil er das Medium Film unterschätzte. Die völlige Unbrauchbarkeit dieses Exposés als Filmvorlage zeigt sich auch in folgender Passage:

„Auf der Landstrasse trifft er nach einigen grotesken Abenteuern Herrn von Flottwell, der nun ebenso wie er als ein Landstreicher durch die Welt zieht und auch bereits seine Abenteuer hinter sich hat.“

Ein Filmregisseur kann mit solchen Vorgaben ohne konkrete Handlung oder Dialoge nichts beginnen. Die Szene der Begegnung Flottwells mit Rappelkopf sowie die Diener übernimmt Horváth aus *Der Verschwender*:

„Sie ziehen gemeinsam weiter und Flottwell erzählt ihm von seiner grossen Liebe zu einer berühmten Sängerin. Rappelkopf lacht ihn nur höhnisch aus.

13. Bei ihren Wanderungen kommen sie auch an dem Schloss, das ehemals Herrn von Flottwell gehörte, vorbei. Es stellt sich nun heraus, dass der derzeitige Schlossbesitzer der Diener Habakuk, und die derzeitige Schlossherrin Lieschen ist.

Flottwell und Rappelkopf erfahren dies aber erst, nachdem sie auf Bettlerart je einen Teller Suppe erhalten haben. Es kommt zu einem Wiedersehen mit den ehemaligen Bediensteten, das aber von beiden Seiten mit grosser Reserve vor sich geht.“

Im Stück ist *Wolf*, der ehemalige Diener, eine durchaus negative Figur. Er hatte *Flottwell* ohne Unterlass betrogen und diffamiert die anderen Diener. Er personifiziert das Gegenstück zum guten *Valentin*, dem treuen Diener. In der Vorlage von Raimund wird *Wolf* bei der Begegnung als sehr alt und krank geschildert. Sein ehemaliger Herr erkundigt sich bei den anderen Hausangestellten, die ihm die Schlechtigkeit des geizigen alten *Wolf* bescheinigen.

Er ist eine bemitleidenswerte Figur in dem vom Autor beabsichtigten Sinne, dass es sich nicht lohnt schlecht zu sein, weil man seinem Schicksal nicht entinnen kann. Das Motiv des Tellers Suppe ist eine Erfindung Horváths.

Auch das gute Ende der Geschichte wird von Horváth stark verändert:

„Nachdem Rappelkopf durch einen Bauern erfahren hatte, dass die Einbrecher, die ihm seinerzeit seine Schätze geraubt hatten, schon lange gefasst worden sind und dass auch sein Geld bis auf den letzten Groschen im Polizeibüro nur darauf wartet, von ihm abgeholt zu werden ist Rappelkopf überglücklich, holt sich das Geld und beschliesst, mit Herrn Flottwell, seinem zukünftigen Schwiegersohn, ein neues Schreiner- und Baugeschäft zu errichten. „Jetzt baue ich euch ein Haus!“ ruft er Flottwell und Maly zu.“

Es erübrigt sich zu festzustellen, dass sich diese unerwartete und wenig romantische Wendung, einen Baumarkt zu eröffnen, nicht in Raimunds Vorlage findet. Ebenso wenig wie der Ausruf: „Jetzt baue ich Euch ein Haus!“ Die Einfügung, dass an dieser Stelle das Hobellied folgt, ist gestrichen.

In der Vorlage war es *Herr von Silberkern*, ein Kaufmann aus Venedig, der seinem Schwager *Rappelkopf* in Form von Bankwechseln sein Vermögen gerettet hat. Die Geschichte Raimunds mutet gegenüber Horváths Räubergeschichte moderner an.

Das Ende erscheint im Exposé märchenhaft:

„Unter den Klängen des „Brüderlein fein“ steigt nun die Hochzeit zwischen Herrn von Flottwell und Maly Rappelkopf.“

Das Lied für die 19. Szene, das Horváth ebenfalls als Titel des Exposés wählt, stammt aus Raimunds Stück *Der Bauer als Millionär*. Es ist die allegorische „Jugend“, die zusammen mit dem Bauern das Lied singt.

In dem Lied streiten sich der Bauer *Wurzel* und die *Jugend*, ob *Wurzel* sich ewige Jugend kaufen könne:

Jugend:

Brüderlein fein, Brüderlein fein
Mußt mir ja nicht böse sein.
Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergehn.
Brüderlein fein, Brüderlein fein
Mußt nicht böse sein.

Wurzel:

Brüderlein fein, Brüderlein fein,
wirst doch nicht so kindisch sein!
Gib zehntausend Taler dir
Alle Jahr bleibst du bei mir.

Jugend:

Nein, nein, nein, nein!
Brüderlein fein, Brüderlein fein
Sag mir nur, was fällt dir ein,
Geld kann vieles in der Welt,
Jugend kauft man nicht ums Geld.
Drum, Brüderlein fein, Brüderlein fein,
's muß geschieden sein.

Jugend:

Brüderlein, bald, Brüderlein, bald
Flieh ich fort von dir.

Wurzel:

Brüderlein, halt, Brüderlein, halt
Geh nur nicht von mir.
Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Wirst mir wohl recht gram jetzt sein?
Hast für mich wohl keinen Sinn,
wenn ich nicht mehr bei dir bin?
Brüderlein fein, Brüderlein fein
Mußt nicht gram mir sein!

Wurzel:

Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Du wirst doch ein Spitzbub sein!
Willst Du nicht mit mir bestehn,
Nun, so kannst zum Teufel gehn!

Jugend:

Nein, nein, nein, nein!
Brüderlein fein, Brüderlein fein,

Zärtlich muß geschieden sein.
Denk manchmal an mich zurück,
Schimpf nicht auf der Jugend Glück!
Drum, Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Schlag zum Abschied ein!

Beide:
Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Schlag zum Abschied ein!“ ¹¹²

Das Lied in *Der Bauer als Millionär*, das zur Zeit des Stückes einen Bekanntheitsgrad hatte, der über das Stück selbst hinausreichte, stammt von dem Komponisten Joseph Drechsler; die Melodie geht auf Ferdinand Raimund zurück.

Dass das Lied so bekannt war, war vermutlich der Grund, weshalb Horváth den Titel für sein Exposé wählte, obwohl es mit der Handlung nichts zu tun hat.

Das Szenario endet: „Und wieder werden die Beiden von Habakuk und Lieschen bedient, die ebenfalls ihr Geld wieder verloren haben, denn nichts hat Bestand auf der Welt und Abschied muss genommen werden.“

Das Ende entspricht nicht demselben Geist, den Raimund dem Lied *Brüderlein fein* verliehen hatte. Vermutlich hatte Horváth diesen Mangel an Kohärenz bemerkt und es scheint, als hätte er das Exposé bewusst in dieser Weise enden lassen, wenn er sagt: „Abschied muss genommen werden“, indem er den ephemeren Charakter der Jugend auf die Flüchtigkeit der Dinge im Allgemeinen übertragen wollte.

Auch die Melodie des *Hobellieds*, das er aus *Der Verschwender* wählt, stammt von Raimund, eine Melodie, die zu seiner Zeit ein unsterblicher Schlager geworden war.¹¹³ Das Lied handelt vom Schicksal und vom Altern:

„Da streiten sich die Leut herum / Oft um den Wert des Glücks,
Der eine heißt den andern dumm, / Am End weiß keiner nix.
Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich.
Das Schicksal setzt den Hobel an / Und hobelt s' beide gleich...

Die Jugend will halt stets mit Gwalt / In allen glücklich sein,
Doch wird man nur ein bisschen alt, / Da find man sich schon drein.
Oft zankt mein Weib mit mir, o Graus! / Das bringt mich nicht in Wut.
Da klopf ich meinen Hobel aus / Und denk, du brummst mir gut.

Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub / Und zupft mich: Brüderl, kumm!
Da stell ich mich am Anfang taub / Und schau mich gar nicht um.
Doch sagt er: Lieber Valentin! / Mach keine Umständ! Geh!
Da leg ich meinen Hobel hin / Und sag der Welt Adje.
Ein Tischler, wenn sein War gefällt, / Hat manche frohe Stund,
Das Glück ist doch nicht in der Welt / Mit Reichtum bloß im Bund.
Seh ich soviel zufriednen Sinn, / Da flieht mich alles Weh.
Da leg ich nicht den Hobel hin, / Sag nicht der Kunst Adje!“ ¹¹⁴

Für Raimund war die Undankbarkeit ein Hauptübel der Menschheit. Der Verschwender problematisiert dieses Thema in den Figuren des loyalen *Valentin* und dem untreuen *Wolf*.

⁴ Ferdinand Raimund: *Das Mädchen aus der Feenwelt* oder *Der Bauer als Millionär*, Romantisches Original- Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen, Stuttgart 1994, 44-45.

¹¹³ Nachwort von Wilhelm Zentner in: Ferdinand Raimund: *Der Verschwender*, Original- Zaubermärchen in drei Aufzügen, Stuttgart, 1994, 92 f.

¹¹⁴ ebenda, 76.

Das *Hobellied*, das Horváth unter anderen auswählt, ist ein Appell an die Einfachheit und Bescheidenheit.

Schluss

Im Exposé wird die Geisterwelt ausgeklammert, in der allerdings die Stärke Raimunds Zaubermärchen liegt. Es ist anzunehmen, dass Horváth aus diesem Grund das Schicksal als treibende Kraft bemüht, wenn auch unter dem Verzicht auf Eigentlichkeit: es handelt sich um Literatur ohne Kunstanspruch. Die Moral der Stücke wird in trivialer Weise aufgebläht, und erscheint eher einem schlechten Serienfilm der Stummfilmzeit abgeschaut.

Es scheint außerdem, als ob er durch die Einführung starker Symbole wie dem Teller Suppe für den Bettler die Absicht verfolgte, den symbolischen Gehalt und die Stücke Raimunds zu übertreffen. Das Gegenteil ist das Resultat, denn die bereits durch die Handlung überdehnte Moralität wird durch übertriebene Symbolik zusätzlich trivial.

Das Ende entspricht einer Erkenntnis Siegfried Kracauers, als er zur deutschen Filmkomödie im Gegensatz zur amerikanischen schrieb, dass ... „jene Komödie, die im Zufall und naiven Glücksverlangen gründet, [sich] als den Deutschen unzugänglich erweisen sollte, geht aus dem Hang ihrer herkömmlichen Ideologie hervor, die Vorstellung des Glücks zugunsten der des Schicksals zu diskreditieren. Die Deutschen haben eine Art Humor entwickelt, der Witz und Ironie mit Verachtung strahlt, und für Glücksnaturen nicht viel übrig hat. Ihnen eignet ein Gefühlshumor, der die Menschheit mit ihrer tragischen Zwangslage zu versöhnen sucht und nicht nur ihr Gelächter über die Ungereimtheiten des Lebens erregt, sondern durch das Lachen bewußt macht, wie schicksalhaft das Leben ist.“¹¹⁵

Das Exposé erhält durch die Moralität besondere Schwerkraft und es scheint, als hätte Horváth diese nach Kracauer typisch deutsche Eigenschaft noch übertreffen wollen.

Horváth war kein Autor des einfachen Gags. Man findet bei ihm selten Slapsticks nach amerikanischem Vorbild. Die Komik eines Buster Keaton oder Charlie Chaplin ist ihm fremd. Klaus Mann sah in ihm eine zutiefst moralische Person, was mit der Erkenntnis Kracauers über eine typisch deutsche Seele einher zu gehen scheint, dass sie den Zufall nicht mag. Vielleicht erschien ihm der Zufall als gläubigem Menschen unmoralisch, weshalb er die Tendenz hatte, das Schicksalhafte zu betonen.

Bemerkenswert ist im Exposé die Auswahl der Musikstücke, die Horváth am Ende in einer Anmerkung auflistet:

„In diesem Film werden folgende Lieder gebraucht :
 „Brüderlein fein“ (,Der Bauer als Millionär`, p.45)
 „Das Hobellied“
 „Ach, wenn ich nur kein Mädchen wär“
 „So leb denn wohl du stilles Haus“
 „Ach, die Welt ist gar so freundlich, und das Leben ist so schön“
 „Ein Aschen“ (,Der Bauer als Millionär` 67 f.)“

Die Wahl der bekanntesten Stücke erscheint in der Logik eines Filmerfolges evident. Darüber hinaus sind es aber die Lieder, die speziell den moralischen Inhalt unterstreichen.

Das Aschenlied richtet sich gegen die Eitelkeit:

„So mancher steigt herum / Der Hochmut bringt ihn um,
 Trägt einen schönen Rock / Ist dumm als wie ein Stock,
 Von Stolz ganz aufgebläht / O Freundchen, das ist öd!
 Wie lang stehts denn noch an / Bist auch ein Aschenmann!
 Ein Aschen! Ein Aschen!“

¹¹⁵ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, op. cit., 27.

Ein Mädchen kommt daher / Von Brüsslerspitzen schwer,
 Ich frag gleich wer sie wär? / Die Köchin vom Traiteur!
 Packst mit der Schönheit ein / Gehst gleich in d'Kuchel 'nein!
 Ist denn die Welt verkehrt? / Die Köchin gehört zum Herd.
 Ein Aschen! Ein Aschen!

Doch vieles in der Welt / Ich mein nicht etwa's Geld,
 Ist doch der Mühe wert / Daß man es hoch verehrt.
 Vor alle braven Leut / vor Lieb und Dankbarkeit,
 vor treuer Mädchen Glut / Da zieh ich meinen Hut.
 Kein Aschen! Kein Aschen!"

In der Adaption des Stückes *Der Pfarrer von Kirchfeld* wird Horváths Neigung speziell moralisierende Passagen auszuwählen weiter nachgegangen. Beim Lesen des Exposés wird man sich traurig der talentlosen Weise bewusst, in der dies geschieht. Nicht der Schriftsteller Horváth, sondern das alter Ego, der Literat Becker schrieb diese Zeilen. Das Resultat ist nicht epigonenhafte Aneignung literarischer Vorlagen, sondern deren Trivialisierung. Der Versuch durch platte Übersteigerung vorgefundener Themen Literatur zu schaffen, musste scheitern.

Unter der Regie von Hans Thimig produzierte die *Wien-Film* 1942 einen Film unter dem gleichen Titel mit Marthe Harell, Winnie Markus und Hans Holt.¹¹⁶

Der Film von Thimig ist im Wiener Film-Archiv vorhanden: Der Inhalt zielt eindeutig auf eine (filmisch geschönte) biographische Aufarbeitung von Raimunds Leben ab. Der Film hat mit diesem Typoskript nicht das Geringste zu tun.

DIE GESCHICHTE EINES MANNES (N), DER MIT SEINEM GELDE UM EIN HAAR ALLES KANN

Einleitung

In der Handschriftensammlung der österreichischen Nationalbibliothek befindet sich ein Blatt mit dem unterstrichenen Titel:

Die Geschichte eines Mannes (N), der mit seinem Gelde um ein Haar alles kann.
 117

Handschriftlich steht unter dem Titel: Ein Tonfilmentwurf von Ödön Horváth.

Es handelt sich um das Deckblatt einer Film-Synopsis von dreieinhalb Seiten. Die Entstehung kann nicht genau datiert werden.

Die Tatsache, dass Horváth nicht schrieb ‚von‘ Horváth ist für die Datierung des dieses handschriftlich ergänzten Typoskripts allerdings aufschlussreich:

¹¹⁶ Der Hinweis in GW IV, 42*: „Im wesentlichen stimmt der Handlungsverlauf mit Horváths Exposé überein.“ ist falsch.

¹ Im selben Dossier befindet sich noch ein anderes Blatt mit folgendem Titel in Großbuchstaben:

DIE GESCHICHTE EINES JUNGEN MANNES (N),
 DER MIT SEINEM GELDE UM EIN HAAR ALLES KANN

Wien, Österr. Nationalbibliothek, österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/17.2 (BS 69).

Zur Zeit der Entstehung des ersten Theaterstückes *Revolte auf Côte 3018* und dessen Umarbeitung zu *Die Bergbahn*, also zwischen 1927 und Beginn 1929, verzichtete Horváth auf sein Adelsprädikat und nannte sich Ödön Horváth.

Am 04. Januar 1929 fand an der *Berliner Volksbühne* unter der Regie von Viktor Schwanneke die Uraufführung statt.

„Im Programmheft wird der Diplomatensohn Ödön Horváth vorgestellt als einer, der das Adelsprädikat abgelegt hat, weil er es ablehnt, von Hause aus zu der schmalen Gruppe der ‚klassenbewussten‘ internationalen Aristokratie gezählt zu werden, ‚denen die Ausnutzung von menschlichen Wertleistungen ihrerseits eine privilegierte Selbstverständlichkeit bedeutet‘.“¹¹⁸

Der Verzicht auf das Adelsprädikat findet sich bei Horváth, der in dieser Lebensphase seines Frühwerks eine klassenkämpferische Haltung einnahm, auch noch später in Briefen.¹¹⁹

Die Tatsache, dass er noch nicht mit seinem Pseudonym H. W. Becker unterschrieb ist ein Hinweis dafür, dass diese Synopsis am Anfang seiner Arbeiten stand, die er ausdrücklich für den Film schrieb. Eine Beschäftigung mit diesem Text ist darum im Zusammenhang dieser Arbeit unabdinglich. Im Folgenden wird der ganze Text, so wie Horváth ihn niederschrieb, wiedergegeben:

Abschrift

Die Geschichte eines Mannes (N), der mit seinem Gelde um ein Haar alles kann.

-(handschriftlich: Ein Tonfilmentwurf von Ödön Horváth)-

1.

Auf dem Lande. Es jährt sich zum erstenmal der Todestag des Grossgrundbesitzers (Grossbauern) T. Seine Witwe hängt die Trauerkleider in den Schrank. Es ist Ende Februar und noch Fasching.

Die Gutsangestellten veranstalten einen Kindermaskenball. Ein fremder Bursche (der Mann N) walzt vorbei, tritt ein -- er ist ein Kindernarr. Er maskiert sich als Teufel und wird der Liebling der Kinder.

Frau T lernt ihn kennen. Und lieben. Sie hat lange keinen Mann mehr gehabt und er ist zwanzig Jahre jünger.

Bald wird er Inspektor. Dann nimmt er mit Frau T das Sakrament der Ehe zu sich. Sie wird ihm von Tag zu Tag höriger. Nur ab und zu steigt ihr verstorbener Gatte aus seinem Grab.

N ist ihr aber nicht treu. Er lässt sich fast wahllos mit jeder ein, nicht zuletzt deshalb, weil Frau T zwanzig Jahre älter ist.

Einmal überrascht sie ihn mit dem Küchenmädchen -- immer quält sie ihn mit ihrer Liebe, stört ihn mit ihrer Eifersucht, usw. Bald hasst er sie. Nicht zuletzt deshalb, weil sie das Geld hat.

Eines Tages erkältet sich Frau T, als sie ihm wiederum(sic) nachspioniert. Der Arzt meint, sie müsse sich vor Zugluft hüten, sonst könnte es schlimm enden. N ist nun mit allen Mitteln bedacht, Zugluft herzustellen. So wird er geräuschlos und grotesk ihr Mörder.

¹¹⁸ Horváth- Chronik, op. cit., p. 49.

³ vgl. u.a. den Brief an seinen Verleger Marton aus Henndorf / bei Salzburg vom 10.07.37. Dieser Brief ist ebenfalls einfach mit ‚Ödön Horváth‘ unterzeichnet. Auf der Rückseite des Briefs findet sich eine Szeneneinteilung des Stückes *Pompeji*.

Der Brief ist ebenfalls aus dem Grund interessant, weil er seine finanziellen Sorgen dieser Zeit spiegelt:

„Ziehen Sie mir von den 300 Schilling 27,55 Schilling ab und behalten Sie die im Verlag - der brave Csokor, der es in Wien für mich auslegte, wird es abholen. Danke im voraus. (...) Ihr Ödön Horváth.“

Wien, Österr. Nationalbibliothek, österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/16.1 (BS 57[2])

Das Begräbnis. Das Küchenmädchen ist auch dabei. Auch alle anderen Küchenmädchen. Es ist sehr feierlich. Auch die bereits zwanzigjährige Tochter der Frau T ist dabei, samt ihrem Bräutigam, einem Menschen, dem man es ansieht, dass er beim besten Willen kein Glück haben kann.

2.

Nach dem Begräbnis zieht N in die grosse Stadt. Mit viel Geld. Frau T hatte ihn als alleinigen Erben eingesetzt und ihre Tochter enterbt. Sie hasste nämlich ihre Tochter, da diese es mal versucht hatte, N in ihren Augen herabzusetzen. N hatte dieses Gespräch belauscht und hasste nun auch seine Stieftochter. Auch das -(sic)- Stieftochter hatte eine Auseinandersetzung über ihre Person zwischen Mutter und Stiefvater belauscht. Sie hatten sich alle gegenseitig behorcht, -(sic: Komma)- und kannten sich nun.

In der grossen Stadt kauft sich N eine grosse Villa. Er hat Frauen, Freunde und Hunde. Er ist ein direkter Lebemann -- frisst, sauft (sic) , hurt und spielt. Hat Glück. Geht mit Zylinder und Frack.

Mittendrin ereilt ihm -(sic)- sein Schicksal. Er begegnet einem jungen Mädchen aus verarmter Familie, keusch, zurückhaltend, usw. Sie ist ihm ganz ausgeliefert, weil er durch einen glücklichen Zufall von einer kleinen Unterschlagung ihrerseits (Portokasse) erfuhr. Er könnte sie jederzeit dem Staatsanwalt ausliefern, sie fürchtet ihn. Sie wird seine grosse Liebe.

Inzwischen sind aber Jahre vorbeigegangen und N wird infolgedessen älter. Er will es aber noch nicht merken.

Seine Stieftochter besucht ihn überraschend. Sie hatte inzwischen geheiratet, dann ihren Mann verloren und ihr Vermögen. Sie ist Mutter -- ihr fünfjähriges Kind bringt sie nun mit zu N, überwindet sich des Kindes halber und bittet um Geld. Einen Augenblick erwacht in N der alte Kindernarr. Er gibt Geld,

-3-

aber in einer derart protzig-beleidigenden Weise, dass sie es ablehnt. Hierüber ärgert er sich dermassen, dass er sofort sein Testament verfertigt: er vermacht sein ganzes Geld Waisenhäusern.

Und wieder wird er immer älter. Eines abends geht er mit seiner grossen Liebe auf den grossen Ball in der grossen Oper. Stimmung, Sekt, Laune. Ein Küchenmädchen (sein Küchenmädchen!) wird fristlos wegen einer Nichtigkeit entlassen.

Der Ball ist ein gesellschaftliches Ereignis. Im Kühlraum hängen geschlachtete Tiere. Ein junger Mann interessiert sich für Ns grosse Liebe -- N spioniert den Beiden nach und hört wie die grosse Liebe, -(sic: Komma)- ihn für einen alten Kerl erklärt, vor dem man das Grausen bekommen kann. Das trifft ihn, dessen Ideal der Sonnenkönig ist, derart ins Herz, dass ihn der Schlag trifft. Abtransport ins Krankenhaus bei Tanzmusik. N ist von nun ab gelähmt. Er hört und sieht alles, kann aber weder sprechen noch schreiben. Nur mit Hilfe eines kleinen Glöckleins kann er sich mühsam verständigen. Im Rollstuhl.

3.

Die grosse Liebe ist weg. Was übrigblieb sind Lakaien, die ihm nun seine Launen zurückzahlen. Mit Zinsen.

Die grosse Liebe ist an der Riviera und lässt sich kitschig photographieren.

Der Arzt sagt ihm, dass er noch lange leben wird, aber sein Chauffeur erklärt ihm, dass das nicht wahr sei. Der Arzt hätte ihm gesagt, er würde höchstens noch zwei Monate leben. Er würde keinen Schnee mehr sehen. Nur den blühenden Frühling noch.

N äussert den Wunsch, das Waisenhaus, dem er sein Geld vermachen will, zu besichtigen. Er wird hingefahren. Die Kinder spielen im

4.

Hof und nach der offiziellen Begrüssung lässt man ihm -(sic)- allein in seinem Rollstuhl bei den Kindern sitzen.

Die Kinder kommen näher an ihn heran, trauen sich aber nicht recht. Nur ein kleines Mädchen hat den Mut, sie tritt heran und läutet mit -(handschriftlich: dem)- Glöckchen -- er starrt sie an und plötzlich wird es ihm bange: es ist das Kind seiner Stieftochter, die -(sic)- da mit ihm spielen möchte.

Das Kind sieht ihn gross an und lacht. Dann wird es plötzlich ernst und betrachtet ihn durchdringend -- und unter diesem Kinderblick gehts zu Ende mit ihm. Er stirbt.

-(handschriftlich: X)-

Erklärungen und Anmerkungen

Alte und neue Motive im Exposé

Das Thema der älteren Frau, die versucht, einen jüngeren Liebhaber zu halten und krankhaft eifersüchtig ist, findet sich bei Horváth häufig:

Im *Sladek* ist es *Anna*, die den jungen Soldaten eifersüchtig liebt, schließlich von ihm verraten und von Leuten der Schwarzen Reichswehr erstochen wird.

Wie Frau *T* ist *Anna* reich; sie hat einen ganzen Schrank voller Geld.

Offensichtlich übte dieses Thema ebenso wie das Thema der Prostitution junger Fräulein, die sozial absteigen, eine Faszination auf Horváth aus und zieht sich wie ein Leitmotiv durch sein Werk.

In den *Geschichten aus dem Wienerwald* ist es die alternde *Valerie*, die ihren jüngeren Liebhaber *Alfred* aushält, der sie ebenfalls betrügt.

Die typische Exposition der älteren eifersüchtigen Frau mit einem jungen Liebhaber nutzt er auch für diese Synopsis und Horváth lässt keinen Zweifel daran, dass das Interesse von Frau *T* an *N* libidinösen Charakter hat. Sie hat lange keinen Mann mehr gehabt und er ist zwanzig Jahre jünger.

Implizit klingt damit auch ein anderes Thema an, dem ein spezielles Frauenbild zu Grunde liegt, das für die Frau wenig schmeichelhaft ist, denn wenn sich der Todestag des Großgrundbesitzers (Großbauern) ausdrücklich „zum ersten Mal“ jährt, die Frau ihre Trauerkleider weg hängt und sich sofort einen Liebhaber nimmt, scheint auch die Liebe zu diesem verstorbenen Mann in Zweifel gezogen.

Es wird impliziert, dass sie nur auf den ersten Todestag wartete, also das von der Gesellschaft auferlegte Minimum an Trauer erfüllte.

Vulgär materialistisch gedeutet, bedeutet dies wiederum, dass sie diesen Mann nur wegen seines Geldes geheiratet hatte, es sich also bei dieser Ehe auch um eine moderate Form der Prostitution handelte.

Horváth greift im Exposé auf Bekanntes zurück. Auch das Ambiente ist bekannt: Auf dem Lande.¹²⁰

Die Figur des Kindernarren ist neu, auch dass der junge Bursche eine Frau bei einem Kindermaskenball kennenlernt und zum Liebling der Kinder wird. Neu ist ebenfalls, dass der jüngere Mann die vermögende ältere Frau heiratet. Die Karriere *Ns* deutet Horváth nur schematisch an:

„Bald wird er Inspektor. Dann nimmt er mit Frau *T* das Sakrament der Ehe zu sich. Sie wird ihm von Tag zu Tag höriger. Nur ab und zu steigt ihr verstorbener Gatte aus seinem Grab.“

Die Vorstellung des verstorbenen Gatten, der aus dem Grab steigt, die filmisch leicht zu realisieren gewesen wäre, kann als Motiv vielfältig gemeint gewesen sein: Komisch, als Spuk- oder sogar als Horrorelement.

Wie in den *Geschichten aus dem Wienerwald*, in *Kasimir und Karoline*, Glaube, Liebe, Hoffnung, Rund um den Kongress ... geht es sich auch hier um die Käuflichkeit der Liebe; so verwundert es nicht, dass *N* seiner Frau nicht treu ist: „Er lässt sich fast wahllos mit jeder ein, nicht zuletzt deshalb, weil Frau *T* zwanzig Jahre älter ist.“

Anna besitzt im *Sladek* einen Schrank voll Geld und verfolgt ihn mit ihrer Eifersucht. In den *Geschichten aus dem Wienerwald* wird *Valerie* von *Alfred* ständig betrogen und *Valerie* macht ihm deswegen Vorwürfe.¹²¹

¹²⁰ Viele Stücke und Szenen spielen auf dem Land; z.B. in *Der Pfarrer von Kirchfeld* spielt die Handlung „In dem entlegenen Dorf St. Jakob in der Einöde“, Szenen in *Geschichten aus dem Wienerwald* spielen „Draußen in der Wachau“...

Materielle und libidinöse Interessen treffen bei all den zitierten Paaren aufeinander und die Genese des Beisammenseins wird von Horváth als evident dargestellt: Der Mann nutzt die Frau aus. Das Motiv, dass N eine große Villa kauft, in die Stadt zieht, ein Lebemann wird, der gerne isst und trinkt, verwendet Horváth ebenfalls in seinem Exposé *Brüderlein fein* nach Motiven von Ferdinand Raimund (vgl. 46ff). Bei dem Motiv des Verbrechens handelt es sich um eine Wiederverwertung des Mordmotivs in den *Geschichten aus dem Wienerwald*: Die Großmutter tötet das unerwünschte uneheliche Enkelkind, indem sie es im Winter der eisigen Zugluft aussetzt. Das Ende der Geschichte ist moralisch: Der Lebemann muss für seine Taten mit einem Leben im Rollstuhl bezahlen und er stirbt unter den Augen der Tochter seiner Stieftochter. Die Moral der Geschichte kann wohl so verstanden werden, als dass niemand seinem Schicksal ausweichen kann, das ihn noch zu Lebzeiten ereilt.

Zusammenfassung

Es ist ungewiss, ob Horváth jemals versucht hat, dieses Exposé einer Filmgesellschaft anzubieten. Vermutlich handelt es sich um ein schnell zu Papier gebrachtes Typoskript, das Horváth selbst, wie viele andere Skripte und Entwürfe, nicht weiter verfolgte, weil ihn entweder die Geschichte nicht mehr interessierte bzw. er die Sinnlosigkeit, ein solches Papier kommerziell nutzen zu wollen, erkannt hat.

Manche Passagen in diesem Exposé klingen trivial: Die Sätze „Einmal überrascht sie ihn mit dem Küchenmädchen -- immer quält sie ihn mit ihrer Liebe, stört ihn mit ihrer Eifersucht, usw. Bald hasst er sie. Nicht zuletzt deshalb, weil sie das Geld hat“ klingen nach Klischee, so als wäre das 1000-mal in Boulevardblättern mit kleinen Variationen Gesagte in einer Neufassung als Motiv gut genug, um einen Film daraus zu machen.

Aus diesen Zeilen klingt eine gewisse Oberflächlichkeit. Horváth war ein Autor, der sehr schnell ein ganzes Buch schreiben konnte. Jugend ohne Gott schrieb er in fieberhaftem Tempo in der zweiten Julihälfte 1937.¹²²

Für dieses dreiseitige Treatment brauchte er vermutlich weniger als eine halbe Stunde.

Allerdings passieren dann redaktionelle Fehler, wie in der Passage: „N ist von nun ab gelähmt. Er hört und sieht alles, kann aber weder sprechen noch schreiben.

Nur mit Hilfe eines kleinen Glöckleins kann er sich mühsam verständigen. Im Rollstuhl.“ Und kurz darauf heißt es: „N äussert den Wunsch, das Waisenhaus, dem er sein Geld vermachen will, zu besichtigen.“

Deutliches Schnellschreiben ist sicherlich auch die Ursache für die Tour de force, mit der er den Werdegang von N beschreibt:

„Bald wird er Inspektor. Dann nimmt er mit Frau T das Sakrament der Ehe zu sich. Sie wird ihm von Tag zu Tag höriger. (...)“

¹²¹ Die Situation zwischen N und Frau T ist der Situation zwischen Valerie und Alfred sehr ähnlich, wie der Beginn der Trennungsszene zwischen den Beiden anschaulich macht:

Alfred: Ein schöngewachsenes Fräulein. Daß ich dieses Fräulein noch nie gesehen habe- das ist halt die Tücke des Objekts.

Valerie: Na und ?

Alfred: Also ein für allemal: lang halt ich jetzt aber deine hysterischen Eifersüchteleien nicht mehr aus! Ich laß mich nicht tyrannisieren! Das hab ich doch schon gar nicht nötig!

Valerie: Wirklich?

Alfred: Glaub nur ja nicht, daß ich auf dein Geld angewiesen bin!

Stille.

vgl. Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wienerwald*, op. cit. 119 f.

¹²² vgl. Ödön von Horváth: *Jugend ohne Gott*, in: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral- Krischke, Bd. 13, Frankfurt/M. 1994, 156.

Horváth steht in unmittelbarer Nachfolge der Kultur- und Sprachkritik des Wiener Publizisten Karl Kraus, der einer der ersten deutschsprachigen Autoren war, der die Erkenntnis für sein Werk nutzbar machte, dass das Denken und Sprechen fremdbestimmt sind.

Kleinbürger versuchen, sich durch gebildete Sprache einen Nimbus zu verschaffen, der ihnen in den Augen anderer Kleinbürger den Anschein gibt, soziokulturell einer höheren Klasse anzugehören. Er entlarvt sie durch diesen Bildungsjargon. Das ist Horváths große originelle Leistung. An dieser Stelle wird er meines Erachtens Opfer des gleichen Phänomens bzw. er setzt dieses Mittel bewusst ein, um die Geschichte stilistisch zu erhöhen:

Im Gegensatz zu einem Glas Wein kann man ein Sakrament der Ehe nicht ‚zu sich nehmen‘. Das hört sich zwar gebildeter an als ‚heiraten‘ ist aber in diesem Zusammenhang falsch und dient offensichtlich dem Zweck, diese triviale Geschichte durch eine schicke Formel aufzuwerten.

Wie in anderen Entwürfen zu Tonfilmen Horváths finden sich grobflächige Zeichnungen von Personen, die scheinen, als seien sie von Horváth speziell für das Kino vereinfacht worden, so z. B. in der Passage, wo es heißt: „Die grosse Liebe ist an der Riviera und lässt sich kitschig photographieren.“

Es handelt sich um ein Klischee, das wiederum mehr den Charakter einer Schwarz-Weiß-Zeichnung trägt: Der kranke, reiche Mann im Rollstuhl, dessen junge Frau sich an der Riviera mit dem Liebhaber amüsiert. Solche Vereinfachungen erinnern mehr an einen Photoroman bzw. an eine Stummfilm- Serienproduktion als an das Exposé für einen ernstgemeinten Film.

Die Geschichte eines Mannes(N), der mit seinem Gelde um ein Haar alles kann scheint besonders krass Horváths Missachtung für den Film als zweitklassiges Medium auszudrücken. Diesem Gedanken wird im Laufe der vorliegenden Arbeit weiter nachgegangen.

Diese frühe Arbeit für den Film, die Horváth mit seinem richtigen Namen zeichnete, ist den Arbeiten zuzuordnen, die bereits eine Schaffenskrise andeuten: Schreiben um jeden Preis, um als Schriftsteller zu überleben.

Die Missachtung und Unkenntnis des Mediums Film, die sich dann in Nachlässigkeit bezüglich der Logik des Szenarios niederschlug, ist meines Erachtens ein wesentlicher Faktor für die Bedeutungslosigkeit dieses frühen Versuchs.

Peter im Schnee

Vorbemerkung

Peter im Schnee ist der einzige gedrehte und erhaltene Film, zu dem H.W. Becker alleine das Szenario schrieb.

Im Berliner Filmarchiv existieren noch Rollen dieses Films, die allerdings nicht vollständig und teilweise stark beschädigt sind. Das Filmarchiv stellte mir diesen Film trotzdem zur Ansicht zur Verfügung.¹²³

Mit der aufgefundenen kompletten Dialogliste kann der Inhalt dieses Films in seiner Gänze rekonstruiert werden.

Die Uraufführung von *Peter im Schnee* fand am 11.06.1937 statt, knapp ein Jahr vor Ödön von Horváths tragischem Unfalltod auf den Champs Elisées.

Die Vorgeschichte

Peter im Schnee ist das Remake des Erfolgsfilms von 1936: *Seine Tochter ist der Peter*. Die Regie in diesem Film hatte Heinz Helbig.

Wegen der besonderen Nähe und der Ähnlichkeiten beider Filme verdient dieser Vorgängerkfilm besondere Aufmerksamkeit.

¹²³ Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin, Archivmappe: 12789

Regie : Carl Lamac

Buch : H. W. Becker

Musik : Willy Schmidt-Gentner

Produktionsleitung : Otmar Ostermayr

Kamera : Willy Winterstein

Kamera Außenaufnahmen : Hans Imber

Bauten : Hans Ledersteger

Regieassistent : Walter Tjaden

Aufnahmeleitung : R.F. Fohn

Kameraassistent : Peter Thayer

Hilfskamera : Hans Nigmann

Tonmeister : Hans Bucek

Tonassistent : Emil Versbach

Schnitt : Erwin Dressler

Standfoto : Karl Kuderhalt

B e s e t z u n g

Peter : Traudl Stark

Doris : Liane Haid

Lilly Flambach : Ursula Grabley

Dr. Sonthofer : Paul Hörbiger

Theobald Flambach : Eduard Linkers

Prof. Samirsky : Mihail Xantho

Richter : Ferdinand Meyerhofer

Hüttenwirt : Eduard Köck

Gewesene Wirtin - Doris : Anny Rosar

Tonsystem : Seleophon im Verträge mit Tobis- Klangfilm

Ein Mondialfilm der **Tobis Rota**

Seine Tochter ist der Peter ¹²⁴

Seine Tochter ist der Peter ist ebenfalls ein Klangfilm der Filmgesellschaft *Tobis Rota*, aufgenommen im Tobis- Sascha- Atelier in Wien. Das Drehbuch stammte von Dr. Erich Ebermayer nach einem Roman von Edith Zellwecker.

Ebermayer hatte vorher schon das Drehbuch zu der erfolgreichen Komödie *Bargeld lacht* von 1932 geschrieben, 1935 das Drehbuch zu einer Komödie nach dem Roman von Heinrich Mann, *Professor Unrat*. 1943 schrieb er für die *Tobis- Filmkunst* wieder einen Kinoerfolg: *Der Senator*. Paul Hörbiger hatte wie in *Peter im Schnee* in diesem Vorläuferfilm die Dialogregie.

Die Handlung und die Fabel des Films

Ein Ingenieur hat sich bei der Scheidung vertraglich verpflichtet, im Falle seiner Wiederverheiratung der ersten Frau die Erziehung seiner Tochter zu überlassen.

Die kleine Tochter wird wegen ihres jungenhaften Auftretens von allen ‚Peter‘ genannt. Als sich der Ingenieur für eine junge Chemikerin interessiert, will die Mutter ihren Anspruch geltend machen. Vor der Heirat ihres geschiedenen Mannes entführt sie das Kind und *Peter* kommt zu seiner Mutter, einer berühmten Sängerin mit dem Künstlernamen *Nora Noir* (Olga Tschechowa). Das Kind kann mit der Welt seiner Mutter nichts anfangen und läuft weg.

Diese Eskapade ändert den Entschluss der Mutter; sie gibt den Weg für eine Heirat ihres Mannes mit einer anderen Frau frei.

Im Mittelpunkt des Films steht Traudl Stark. Als das süße freche Mädchen, das ständig in Jungenkleidern umherläuft, die Erwachsenenwelt aus der naiven Perspektive betrachtet und durch unvorhersehbare Handlungen durcheinanderbringt, wurde sie von der Kritik als deutsche Antwort auf den amerikanischen Kinderstar Shirley Temple wahrgenommen.¹²⁵

Die Komik basiert auf dem Widerspruch von dem niedlichen Mädchen zu dessen jungenhaftem Verhalten, einem Muster, das gleichzeitig Rührung erzeugt. Die Rührung wird durch den Wunsch des Mädchens nach einer „Mutti“ gesteigert.

Die Kino- Zeitschrift *Illustrierter Filmkurier* betont den Aspekt der Jungenhaftigkeit Traudl Starks mit Genugtuung: Die Kleine bevorzugt statt sitzsamer Mädchenkleidung „die bequemere Tiroler Lederhose, klettert auf Bäume, jagt Frösche, und ihr eigentlicher Taufname Elisabeth ist fast vergessen.“¹²⁶

¹²⁴ Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin, Archivmappe: 15235

Mondial Internationale Filmindustrie A.G. Wien

Tonaufnahmeverfahren: Tobis-Klangfilm: Siegel Monopolfilm G.m.b.H. Berlin

Nach dem Roman von Edith Zellweker

Drehbuch: Dr. Erich Ebermayer

Regie: Heinz Helbig

Musik: Willy Schmidt-Gentner

Dialogleitung: Paul Hörbiger

Produktionsleitung: Ottmar Ostermayr

In Salzburg und Kitzbühel spielen :

Ingenieur Max Klaar : Carl Ludwig Diehl

Peter Elisabeth Klaar : Traudl Stark

Dr. Felix Sonthofer : Paul Hörbiger

Nora Noir, gesch. Klaar : Olga Tschechowa

Kinga Gerold : Marie Andergast

Kathi : Frieda Richard

Generaldirektor Tarnay : Robert v. Valberg

Baron v. Lichtenfels : Ekkehard Arendt

¹²⁵ ebenda.

¹²⁶ *Illustrierter Filmkurier* (ohne Datum) in ebenda.

Das Kind ist aber vor allem Katalysator für die Handlung der Erwachsenen. Aufschlussreich ist die Szene des Kennenlernens zwischen dem Vater und seiner zukünftigen Frau, der Chemikerin *Kinga Gerold* (Maria Andergast):

Der *Illustrierte Filmkurier* beschreibt in der Ankündigung des Films die Szene folgendermaßen: „Der Peter, mit Holzsword und Papierhelm als Richard Löwenherz hat im Walde eine fremde junge Dame überfallen und zur Gefangenen erklärt. Erstaunlich, wie fröhlich die ansonsten mit so aufregenden Abenteuern nicht verwöhnte Studentin der Chemie auf Peters Märchenspiele einzugehen weiß. (...) und da sie dem Peter auch so gut gefällt, schenkt er ihr auch die Freiheit wieder. Diese Großmut trägt bald Früchte. Denn als der Peter in einem Holztrog als Kapitän in den See hinausschiff – ‚nach Indien‘ sagt er ‚zu den Elefanten‘ - erweist solch ein Holztrog sich nicht als seefest, er kentert. Das könnte übel ablaufen, wenn nicht die neue Freundin im rechten Augenblick den schwimmunkundigen kleinen Kapitän aus den Fluten bergen würde. Kaum verwunderlich, daß die Rettung Peters den Vater und die junge Studentin einander nahebringt (...) So sieht es aus, als werde der Peter bald eine neue Mutter bekommen.“¹²⁷

Dieser oberflächlich harmlosen Liebesgeschichte, die Peter einleitet, liegt eine weniger absichtslose Fabel zugrunde: die Gegenüberstellung zweier Frauentypen, deren Namen aufschlussreich sind: *Nora Noir*, die Künstlerin, die mit sich selbst und ihrer Künstlerwelt beschäftigt ist, das Kind vernachlässigt und nur aus einer zufälligen Laune heraus Muttergefühle zeigt, ist nicht in der Lage, auf ihr Kind aufzupassen, so dass das Kind ihr davonläuft. Der Phantasienamen *Nora Noir* ist eine auffällige Mischung aus dem hebräischen Vornamen „Nora“ und französisch „Noir“. Dieser Name wird im Jahre 1936 noch Defätismus, die Schmach des Versailler „Schandvertrages“ und arischen Abscheu vor der im Namen evozierten Andersartigkeit hervorgerufen haben.

Kinga Gerold klingt dagegen fast wie der Name einer germanischen Rune und verheißt dem Publikum viele gute Charaktermerkmale. Maria Andergast hält, was „*Kinga Gerold*“ dem deutschen Publikum verspricht: die aufrecht- gerade, bescheidene blonde Studentin, Verkörperung aller positiven Eigenschaften einer jungen deutschen Frau des Jahres 1936.

Die Frage, ob eine Frau, die sich *Nora Noir* nennt, die bessere Mutter für ein so süßes Kind ist oder eine *Kinga Gerold*, ist drei Jahre nach der Machtergreifung schnell beantwortet, aber Peter, das süße Mädchen, lässt keinen Zweifel zu. „Du, Dame“ nennt das Kind *Nora Noir*, die ihm unbekannte Frau und an dieser Dame, „die so gut riecht“ interessiert es vor allem das Auto, mit dem man hupen und vielleicht „nach Indien fahren“ kann.¹²⁸

Nora Noir ist keine Mutter, sie ist eine Außenseiterin und Künstlerin und damit 1937 a priori suspekt. Eine Beobachtung Hans Mayers ist in diesem Zusammenhang interessant: „Es zeugt vom hohen Niveau der ideologischen Marktforschung im Reichspropagandaministerium, daß man die weiblichen Außenseiter aus dem Kino vertrieb: die Bergner, die Garbo, besonders die sündige Verderberin Marlene Dietrich. Keine Frau mit der Waffe, denn die Waffe trägt der Mann. Keine Dalila, denn sie bedeutet die Fremde und den Verrat. Der Film des Dritten Reiches kehrte zurück zum Frauentyp des Mädchen im Nachbarhaus. Man hatte auch erotisch innerhalb der autarken Volksgemeinschaft zu träumen.“¹²⁹

In diesem Film wird Olga Tschechowa als *Nora Noir* aus dem Leben eines Kindes vertrieben, in dem sie nichts verloren hat. Der Hinweis auf den Einzug deutscher Truppen ins Rheinland im Jahre der Uraufführung dieses Films sei hier gestattet.

Der *Illustrierte Filmkurier* resümiert: „Und während der Peter nach abenteuerlicher Reise heimfindet, verzichtet Nora auf ein Recht, das zugunsten des Kindes auszuüben sie doch nicht die Kraft hätte. Sie zieht wieder hinaus in die Welt der Heimatlosigkeit, nachdem sie Max Klaar den

¹²⁷ ebenda.

¹²⁸ ebenda.

¹²⁹ Hans Mayer: *Außenseiter*, Frankfurt / M. 1975, 145.

Weg freigegeben hat, dem Peter jene Mutter zu geben, die zu sein sie nicht imstande ist. Kinga wird Peters Mutter sein: denn die Kinga hat der Peter ‚so-o-o lieb‘ sagt er, und reckt die kleinen Arme so weit, wie sie nur reichen. ‚Und ich habe noch längere Arme und habe die Kinga so-o-o lieb‘ sagt Max - und wahrhaftig, seine ausgebreiteten Arme sind noch länger als die des kleinen Peter.“¹³⁰

Was im Film nicht mehr gezeigt wird, ist die Hochzeit. *Kinga Gerold* wird zu *Kinga Klaar*. Karsten Witte schrieb, dass sich die nationalsozialistische Frauenschaft in den Schauern des jungen Mädchens vor 30 Jahren sonnte, das aus dem Elternhaus in die Freiheit durchgebrannt war, während ihre Emanzipation in der Rückkehr der verlorenen Tochter bestand.¹³¹

In diesem Sinne emanzipiert sich *Kinga Gerold* durch ihre Hochzeit ebenfalls.

Das Kinopublikum darf aus der Logik dieses Films heraus zurecht erwarten, dass *Kinga* nach dem Abspann mit ihrem Nachnamen auch ihr Studium aufgeben wird und sich fortan ausschließlich der Mutterrolle verpflichtet fühlt.

Der Kritiker der *Paimanns Filmlisten* schrieb über den Film im Oktober 1936 : „(...) Eine kleine anheimelnde Fabel mit amüsantem, ausgefeiltem, gut österr. Dialog. Von der Regie trotz vieler scharf beobachteter Einzelheiten flüssig aufbereitet und in reizvolle Landschaften (Kitzbühel, Sbg.) gestellt. Die Gestalten menschlich näherbringende Darsteller, ein ungekünsteltes Kind, sparsam untermalende Musik. Die Bilder sind licht u. klar, der Ton sorgfältig. Über dem Durchschnitt, im Publikum allenfalls noch mehr.“¹³²

Da dieser Traudl- Stark Film ein großer Erfolg war, entschied die *Tobis Rota*, den Erfolg mit ihr in Jungenkleidern kommerziell zu verlängern und beauftragte den erfahrenen Regisseur tschechischer Herkunft Karel Lamac mit einer Neuauflage des Rührstücks um den Kinderstar, wieder in Lederhosen, dieses Mal versetzt in die österreichische Alpenlandschaft.

Peter im Schnee

Vorbemerkung

Der Film beginnt mit einer Radioübertragung von einem Skisprung-Wettbewerb :

(...) Die Sprungschanze und Auslauf sind verharscht. Tausende haben sich als Zuschauer eingefunden. Der nächste Konkurrent startet.(...) In die Übertragung hinein beginnt ein Gespräch zwischen der Haushälterin und Peter :

- Skiheil ! Skiheil ! Skiheil ! - Au !
- Um Gotteswillen, Peterl, was treibst Du denn da ?
- Ich bin auf den Harsch gefallen !
- Was ? Das sagt man doch gar nicht.
- Harten Schnee nennt man Harsch.

Der Beginn des Films mit diesem kleinen Wortspiel ist eins der komischsten Highlights des Films überhaupt, wenn man davon absieht, dass „Ski Heil“ sich anhört wie „Sieg Heil!“ Der Zensor wird sicherlich an dieser Stelle lange überlegt haben, ob es sich nicht um eine Verballhornung der faschistischen Sieg- und Grußformel handelte.

Bei *Peter im Schnee* handelt es sich um einen Film ohne politische Tendenz im engeren Sinne. Dem im Filmgeschehen des Dritten Reiches allgegenwärtigen Goebbels war zwar sehr wohl bewusst, dass gute Laune ein ausgezeichnetes Mittel der Propaganda ist. Die Realität sollte

¹³⁰ ebenda.

¹³¹ Karsten Witte, *Lachende Erben, toller Tag*, op.cit. 135.

¹³² Bundesarchiv Filmarchiv Berlin, Archivmappe: 15236

verändert werden, nicht nur wie Goebbels richtig erkannt hatte, durch Kriegsfilme oder die „Wochenschauen“, sondern auch in Unterhaltungsfilmen, weil, wie gesagt, die gute Laune kriegsentscheidend sein konnte.¹³³ Diese Einsicht traf selbstredend auch auf Komödienhandlungen zu.¹³⁴

Die Eindimensionalität der Komik wurde von Goebbels Zensoren im Film sichergestellt. Ambivalenz war unerwünscht. In der Filmkomödie findet sich sui generis keine manifeste politische Propaganda, im Sinne einer Kongruenz von Propagandaintention und Kunstmitteln.¹³⁵ Allerdings wurde im Bereich der Ästhetik durch Standardisierung, Einfügen bestimmter Topoi, rigorose Überformung und vor allem auch das Verbot von Ambivalenz vom Propagandaministerium bewusst durch Einfügen solcher faschistischen Standards ein gleichgeschaltetes Weltbild transportiert. Sowohl durch das Einfügen und mehr noch durch die bewusste Ausklammerung von Themen wie Erotik bzw. Sex und natürlich auch weiten Bereichen der Komik wurden die Filmkomödien gleichgeschaltet. Goebbels bestimmte, was von 1933 an Komik zu bedeuten hatte. Der Kleistpreis-gekrönte Humor Horváths aus den Jahren 31/32 gehörte nicht dazu.¹³⁶

Um die faschistische Ästhetisierung in den behandelten Filmen aufzudecken, ist ein Blick auf die Produktionsbedingungen erforderlich.

Produktionsbedingungen und Schauspieler

¹³³ Die Erkenntnis, dass Medien als Waffen mit beachtlicher Tragweite eingesetzt werden können, hatte bereits Walter Benjamin, als er schrieb, dass sich die Reproduktion, wie sie in der illustrierten Zeitung und der Wochenschau zu sehen ist, durch ihre Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit auszeichnet. „Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für das Gleichartige in der Welt“ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. (...)“ Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 zweiter Teil, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M 473.

¹³⁴ Der Begriff ‚Nazifilm‘ hat Anlass zu einer Kontroverse über die Bewertung von Filmen gegeben. Wendtland zitiert in seiner nützlichen Materialsammlung deutscher Filme zwischen 1933 und 1945 in einem Rückblick auf das Jahr 1936 positive und „keineswegs von Nazitendenzen angekränkte“ Filme: *Mädchenjahre einer Königin* und *Die Macht mit dem Kaiser* von Erich Engel; Detlef Siercks *Das Hofkonzert*, in dem, wie er schreibt, das Militär der Lächerlichkeit preisgegeben wird; Paul Martins *Glückskinder*; Victor Jansons *Mädchen in Weiß* mit dem Lied: *Ich bin auf der Welt, um glücklich zu sein*, gegen die NS-Lebensauffassung. Unter den Großen des heiteren Fachs nennt er drei Regisseure mit denen Horváth gearbeitet hat: E. W. Emo, Karl Lamac und R. A. Stemmler, außerdem zitiert er Geza von Bolvary, Carl Boese, Georg Jacobi. Wendtland fragt: „Und das alles sollen Nazifilme gewesen sein? Erführe Goebbels davon, daß man heute glaubt, seine Filmpolitik hätte er mit allen Spielfilmen in die Tat umsetzen können, er würde vor Freude im Grabe rotieren.“ vgl. Wendtland, Karlheinz: *Deutsche Spielfilmproduktion 1933 - 1945*, Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?, Rückblick 1936, Berlin 1986. Wendtland stellt sich nie die Frage nach der in den Filmen vorherrschenden Ideologie, der affirmativen Kraft der angewandten Komik und meist unterschweligen nazistischen Standards. (Anm. d. V.)

¹³⁵ vgl. Karsten Witte: *Lachende Erben, toller Tag*, op. cit. 42.

¹³⁶ *Peter im Schnee* zeigt die gesellschaftspolitische Relevanz der Inszenierung, die da, wo Drehbücher ambivalent sein konnten, einsetzte, um Zweifel an der Eindeutigkeit der vom Film gewünschten Richtung zu zerstreuen. Wegen der faschistischen Standards und der Durchdringung der Filme mit nationalsozialistischer „Ästhetik“ im Sinne nationalsozialistischer Standardisierung werden alle hier behandelten Filme als politisch im weiteren Sinne aufgefasst.

Der Regisseur von *Peter im Schnee* ist Karel Lamac (auch Carl Lamac). Er hatte schon 1928 im tschechischen Film mit *Der brave Soldat Schwejk* Erfolg gehabt, danach im deutschen Stummfilm, wo er u.a. *Evas Töchter* inszenierte. Seit den späten 20er Jahren wurde Lamac als Regisseur vor allem durch Komödien bekannt, darunter Titel wie *Sündig und süß* (1929), *die Kaviarprinzessin* (1930), *Eine Freundin so goldig wie du* (1930), *Eine Nacht im Paradies* (1932), *Das verliebte Hotel* (1933), *Polenblut* (1934), *Im weißen Rößl* und *Ich liebe alle Frauen* (1935), um nur einige Titel der 46 bei Wendtland genannten Filme zu nennen. 1933 führte er Regie in dem Film *Fräulein Hoffmanns Erzählungen*, Hans Herlett schrieb das Drehbuch.¹³⁷ Eingespielte Teams, die bereits publikumswirksame Arbeiten geliefert hatten, wurden gerne wieder mit wichtigen Produktionen beauftragt.

1935 verfilmte Lamac ebenfalls mit Hans H. Zerlett, der später als einer der wenigen Regisseure visuellen Witz in deutsche Lustspiele brachte¹³⁸, einen berühmt gewordenen Film mit Max Schmeling, wieder mit Anny Ondra als Schauspielerin, über den Aufstieg des Weltmeisters aller Klassen: *Knock out*.

Die Produktionsgesellschaft *Tobis Rota* setzte also mit Carl Lamac auf einen Regisseur, der sich bereits durch Unterhaltung mit Filmen, die gut beim Publikum ankamen einen Namen gemacht hatte. Dazu beauftragte die *Tobis* den im Vorgängerfilm *Seine Tochter ist der Peter* als Dialogregisseur und v. a. als Schauspieler bewährten Paul Hörbiger.

Hörbiger war nicht nur Publikumsliebbling, sondern stand auch bei dem alles entscheidenden Goebbels bereits 1935 in hohem Ansehen, seit er auf dessen Geburtstagsfeier in Anwesenheit des Führers als Stimmungskanone brilliert hatte.

„In der Praxis wirkte Paul Hörbiger zumindest am Rande an Filmen mit, die teilweise sehr geschickt Unterhaltung mit Propagandainhalten mischten, verkörperte aber in den Jahren 1933-45 primär unpolitische Charaktere. Der wohl zugkräftigste Streifen, in dem er mitgewirkt hat, war *Wunschkonzert*, der 1940 mit den Prädikaten ‚staatspolitisch, künstlerisch, volkstümlich wertvoll und jugend- wert‘ ausgezeichnet wurde und 1940 - 42 7,6 Millionen Reichsmark einspielte.“¹³⁹

Hörbiger spielte in der Zeit des Nationalsozialismus 61 Rollen, davon sechs mit politischen Inhalten. Bei *Wunschkonzert* handelte sich um das Genre Unterhaltungsfilm mit latenter politischer Tendenz, das vom Publikum willig angenommen wurde. Die Frontwirklichkeit wurde gleichzeitig verharmlost und glorifiziert, sowie mit Unterhaltungseinlagen aller Art jeglicher Realität entrückt. „Die militaristische Durchhalteparole wurde aber trotzdem geschickt vermittelt - bis hin zum Heldentod eines Musikers im Frontgeschehen im Westen Europas.“¹⁴⁰

In der Vorankündigung des Films schreibt die *Tobis Rota* in einem Notizblock, herausgegeben von der *Tobis - Rota Film AG*:

„Sehr geehrte Schriftleitung!

Wir haben für so manchen *Tobis Rota*- Film geworben und Sie um Ihr Interesse ersucht, und Sie haben unseren Rotaberichten eine Aufmerksamkeit geschenkt, für die wir gar nicht genug dankbar sein können. Der *Mondial*- Film der *Tobis Rota* ‚*Peter im Schnee*‘ schickt seinem Erscheinen nur diesen kleinen Rotabericht voraus, diesen ‚Notizblock‘.

Warum ? Die kleine Traudl Stark hat nicht den Ehrgeiz, ein ‚Filmstar‘ zu werden. ‚*Peter im Schnee*‘ ist weder ein ‚Spitzenfilm‘ noch ein ‚Monster- Super- Film‘, er ist ein Traudl Stark- Film und will nichts anderes sein. Dem lebenswürdigen Format dieses Films möchte der vorliegende

¹³⁷ Karsten Witte nennt die Inszenierung in Produktionsgemeinschaft mit Anny Ondra ‚ungewöhnlich vielschichtig‘. vgl. Karsten Witte: *Lachende Erben, toller Tag*, op. cit, 54.

¹³⁸ Diese Einschätzung stammt von Karsten Witte, vgl. ebenda, 54.

¹³⁹ Oliver Rathkolb: *Führertreu und Gottbegnadet*, Künstlereliten im Dritten Reich, Wien, 1991, 244.

¹⁴⁰ ebenda, 244.

„Notizblock“ entsprechen.“¹⁴¹

Die Ankündigung des Presse- und Werbedienstes der Filmgesellschaft *Tobis Rota* klingt bescheiden und es verwundert, dass die Produktionsgesellschaft noch vor Erscheinen des Films ankündigt, dass es sich nicht um einen ‚Spitzenfilm‘ handelt. Diese Bescheidenheit wird dann durch das Resultat bestätigt.

Der Kommentar zu Paul Hörbiger gleicht mehr einer Liebeserklärung an die Österreicher:

„Wir haben Paul Hörbiger als den alten, abgeklärten Kaiser Franz Joseph gesehen, wir haben ihn als den Walzerkönig Johann Strauß gesehen, wir haben ihn als Heurigensänger gehört und immer wieder empfunden, daß von ihm mehr ausgeht als die leichte fröhliche Laune, die die meisten Menschen seiner Heimat ausstrahlen.“¹⁴²

Traudl Stark wird von der *Tobis Rota* bewusst als die deutsche Antwort zu Shirley Temple aufgebaut: Dabei war die Rolle Shirley Temples schon 1934 in dem Film *Pappi* vergeben worden, und zwar mit Lilly, dem verwaisten Zirkuskind, das auf der Suche nach einem Papa ist. Dieser Film von Arthur M. Rabenalt (Uraufführung 12.09.34) hat in mancherlei Hinsicht Pate für *Peter im Schnee* gestanden: Die verwaiste Lilly läuft dem Bruder ihres Vaters, gespielt von Victor de Kowa, zu. Die Trapezkünstlerin, in deren Obhut sie sich nach dem Unfall ihrer Eltern befand, gibt ihren Beruf auf, indem sie Kunstverzicht übt und den Küchenboden gegen das Trapez tauscht, also auf Kunst zu Gunsten „höherer Werte“ verzichtet. „Auch die Figur des Kindes, das sich so altklug benimmt wie ein tantenhaftes Gewissen, ist in seiner adretten Süße ein Import. Lilly, mit kniefreiem Kleidchen und wehenden Bändern am Hut, ist die deutsche Antwort auf den amerikanischen Kinderstar Shirley Temple, der gerade 1934 seinen Durchbruch bei der Fox zu verzeichnen hatte.“¹⁴³

Der Filmkritiker der *Tobis* spitzt den deutschen Wunsch nach einem deutschen Filmkind dramatisch zu: Die „Jackie Coogan, Shirley Temple, Peter Bosse, Arthur Fritz Eugens, Wolfgang Kieling, Traudl Stark - und seit „Mario“ Franco Brambilla - ihre Namen sind allen Filmfreunden bekannt (...) Mit Jackie Coogan wurde das Kind für den Film entdeckt, Shirley Temple wurde der Liebling der ganzen Welt. Aber dann regte sich in den Ländern deutscher Zunge der Wunsch nach einem ‚Filmkind‘, das in seiner Natürlichkeit und in seinem unverbildeten Wesen unserem Empfinden noch näher sein könnte.“¹⁴⁴

Karsten Witte bemerkte, dass die deutschen Filmstars, die 1936 fest im deutschen Kino etabliert waren, „ihren Phänotyp mit einem Seitenblick auf die amerikanischen Kollegen gestaltet“ hatten: „Adolf Wohlbrück machte Clark Gable nach; Lilian Harvey versuchte, wie Claudette Colbert zu wirken; Zarah Leander wollte Marlene Dietrich und Greta Garbo vergessen machen; Jenny Jugo hat von Jeanette McDonald gelernt, und Marika Röck hat von Eleanor Powell das Steppen nicht gelernt; Marianne Hoppe war die Antwort auf die herbe Katharine Hepburn und Hans Söhnker schließlich drängte in das Fach des Schwerenöters wie der junge Spencer Tracy.“¹⁴⁵

Es handelte sich um Ersatzidole, von der deutschen Filmindustrie kreiert, um amerikanische Vorbilder in Vergessenheit geraten zu lassen. Hier wurde mit Traudl Stark zum zweiten Mal bewusst der Versuch gestartet, Shirley Temple durch ein deutsches Filmkind zu ersetzen, das weniger artifiziell erscheint und dadurch „der deutschen Volksseele noch näher verbunden“ sein sollte. Zu dem Versuch, die amerikanischen Idole deutsch zu besetzen, resümiert Witte: „Lauter Ersatz- Ideale und Lückenbüßer, die doch nie vergessen ließen, welche Lücke für sie ausgeräumt

¹⁴¹ Bundesarchiv-Filmarchiv, Archivmappe: Notizblock, herausgegeben vom Pressedienst der Tobis Rota Film A.G. durch Günter Zoellner, Berlin W 8, Mauerstr. 83 - 84.: (Heft mit Texten + Fotos über die Darsteller: Kopie von ‚Der Inhalt, kurz gefasst‘) Archivmappe: 12789

¹⁴² Filmkurier Nr. 2639 (ohne Datum) in: ebenda.

¹⁴³ Karsten Witte, *Lachende Erben, Toller Tag*, op.cit., 76 f.

¹⁴⁴ ebenda.

¹⁴⁵ Karsten Witte: *Lachende Erben, Toller Tag*, op.cit.112.

wurde.“¹⁴⁶

Der *Filmkurier* bemühte sich mit Enthusiasmus, Traudl Stark als internationalen Weltstar aufzubauen: „Wünsche gehen nicht von allein in Erfüllung. Es muß schon etwas dazu getan werden, und außerdem muß das Glück dabei sein. Die Entdeckung Traudl Starks kam wie ein Wunder über Nacht. Mit dem Film ‚Seine Tochter ist der Peter‘ war der Weg zum Welterfolg frei. (...) Traudl Stark hat dieses ‚etwas‘, sie setzt sich zu uns sofort in Beziehung, sobald sie auf der Leinwand erscheint. Und wenn sie dann noch mit einem Menschen und Künstler wie Paul Hörbiger zusammenspielt, der mit dem Kinde umzugehen weiß wie die Kinderliebe persönlich, dann zeigt sie, was sie kann.“¹⁴⁷

Hingerissen von der Natürlichkeit Traudl Starks lässt sich der Kritiker des *Filmkuriers* noch zu der Bemerkung hinreißen: „Sie lebt, sie stellt nichts anderes dar als sich selbst, sie ‚spielt‘, wie eben nur Kinder und Tiere ‚spielen‘ können.“

Das Wort ‚spielen‘ setzt er in Anführungsstriche, da er ein Kind ebensowenig wie ein Tier für fähig hält, bewusst etwas in Szene zu setzen. Die Koketterie des kleinen Mädchens übersieht er geflissentlich, weil sie eben im Gegensatz zur beschworenen Natürlichkeit steht. Alles muss so rein und ungekünstelt sein wie bei einem Tier, dieser unglückliche Fehlgriff zur Beschreibung eines Kindes ist hier wohl als Inbegriff von Natur selbst gedacht.

Zu Liane Haid bemerkt der gleiche Kritiker im *Illustrierten Filmkurier*:

„Liane Haid, schon aus den Zeiten des Stummfilms beliebt und berühmt, verrät uns in dem Mondial-Film der Tobis Rota ‚Peter im Schnee‘ ihr Geheimnis: wie bleibe ich jung und schön?“¹⁴⁸

Diese Bemerkung scheint für den nicht mehr jungen Ex-Stummfilmstar vorbeugend gegen böse Kritiken, die das Gegenteil behaupten, geschrieben worden zu sein.

Der Inhalt

Der Ingenieur *Dr. Klaar* ist mit seiner Frau aus beruflichen Gründen nach Brasilien gefahren. (Seine Tochter *Elisabeth*, genannt *Peter*, ist in der Obhut des Anwalts *Dr. Felix Sonthofer* (Paul Hörbiger). Das Fräulein *Dr. Doris Wendler* ist die Scheidungsanwältin der Frau. Der Scheidungsanwalt *Sonthofer* vertritt *Herrn Flambach* (Kurt Linkers) und Fräulein *Dr. Wendler* (Liane Haid) vertritt *Frau Flambach* (Ursula Grabley). *Sonthofer* verliebt sich in seine Kollegin, die ebenfalls Sympathie für ihn empfindet.

Herr Flambach will sich von seiner Frau scheiden lassen, weil diese bei einem Maler, dem *Professor Samirsky*, Malunterricht nimmt. Der „Professor“ will *Frau Flambach* dazu überreden, die Arche Noah zu malen. Aus diesem Grund beherbergt sie alle möglichen lebenden Tiere in der Wohnung. Diese Begeisterung *Frau Flambachs* führt zu einer Entfremdung der Gatten. Es kommt zur Verhandlung und obwohl die Voraussetzungen für eine Versöhnung gegeben sind, kommt es nicht dazu. Herr *Dr. Sonthofer* äußert sich in seinem Plädoyer gegen berufstätige Frauen im allgemeinen, was ihm die Kollegin übel nimmt. Die Versöhnung scheitert und er fährt mit *Peter* in den Winterurlaub.

Flambach beauftragt ihn mit einem erneuten Einreichen der Scheidungsklage und fährt mit in den Urlaub, um zu verhindern, dass seine Frau, die sich nicht scheiden lassen will, ihm wieder nahekommt. Die Anwältin, die versucht, die beiden Eheleute wieder zueinander zu bringen, hat sich unterdessen mit *Peter* angefreundet. Das kleine Mädchen verrät ihr den Aufenthaltsort der beiden Männer. Sie fährt mit *Frau Flambach* den Männern und *Peter* nach, der Maler *Samirsky* erscheint ebenfalls. Die beiden Männer und *Peter* machen kurz vor dem zweiten

¹⁴⁶ ebenda, 112.

¹⁴⁷ Bundesarchiv- Filmarchiv, *Illustrierter Filmkurier* in: Archivmappe: 12789.

¹⁴⁸ ebenda.

Scheidungstermin einen Ausflug in eine Berghütte und *Peter* legt eine Spur, indem sie die Quasten der Gardine des Hotelzimmers verstreut, damit die Anwältin und *Frau Flambach* die Gruppe finden können.

Die beiden Frauen finden dank dieses Hänsel und Gretel – Motivs die Gruppe in der Skihütte. Unterwegs schließt sich der Maler *Samirsky* an.

Eine Lawine verschüttet die Hütte und die Insassen müssen auf Rettung von außen warten. Das Dach der Hütte bricht ein und es werden drei Räume geschaffen: Raum eins mit *Herrn und Frau Flambach*, die sich versöhnen; Raum zwei mit den Anwälten, die sich einander erklären und Raum drei mit *Peter* und dem Maler, der mit starkem wienerischem Akzent gesteht, dass er kein Professor, sondern ein Hochstapler ist.

Die soziale Auseinandersetzung im Film und deren Trivialisierung

Die Handlung dieser Filmkomödie kreist um die Problematik der Emanzipation der Frau, die Frage der Scheidung und die Gleichberechtigung.

Der Briefmarkenhändler *Flambach* hat kein Verständnis für die künstlerischen Ambitionen seiner Frau. Es gibt zwei Bewegungen im Film: der auseinanderstrebenden Bewegung der *Flambachs* steht die vereinigende Bewegung der Anwälte gegenüber.

Die berufliche Ebene überschneidet sich mit der privaten. *Sonthofer* mokiert sich über die beruflichen Qualitäten seiner Kollegin. Die Scheidungssache *Flambach* ist ihr erster Prozeß und die Unerfahrenheit des „*Fräulein Doris*“ wird dadurch gesteigert, dass sie nur deshalb zufällig ihr erstes Auftreten als Anwältin vor Gericht erlebt, weil ein Kollege krank geworden ist, den sie vertritt.

Sonthofer fragt, ob sie aufgeregt sei, worauf die Anwältin antwortet:

- Nein, ich bin mir meiner Sache ganz sicher.
- So? Na haben Sie sich schon einen neuen Talar machen lassen aus Seide, mit Mascherl (sic !), Decolleté und Rüschem, ja?
- Lieber Herr Kollege, geben Sie sich gar keine Mühe, meinen Beruf werden Sie mir doch nicht verleiden, das habe ich Ihnen schon hundertmal gesagt.
- Es ist ein Unglück, wenn die Frauen den Ehrgeiz haben, beruflich tätig sein zu wollen.
- Bei Ihnen gilt wohl erst eine Frau dann, wenn sie am Kochtopf steht, ja? - wenn sie Windeln wäscht und 6 Kinder hat und Strümpfe stopft.
- Ja, ja - na und - und - wär' das nicht etwas Wunderschönes.
- Sagen Sie, wie stellen Sie sich eigentlich das Innenleben einer modernen Frau vor, hm?
- Davon könnte ich Ihnen stundenlang erzählen, gerade Ihnen Doris.
- Na los. (...)
- Äh.. hm..haben Sie nicht Lust, heute abend zu mir zu kommen, zum Abendessen.
- Ich zu Ihnen in die Wohnung?

- Hm...nicht allein...nein ich habe...ich habe eine grössere...eine grosse...eine grössere Gesellschaft geladen. " (PIS, Titelliste, 3.) ¹⁴⁹

Das Stottern deutet auf Verlegenheit hin, das Versprechen: grössere...grosse...grössere suggeriert für den Zuschauer nachvollziehbar die Lüge: *Sonthofer* will mit *Doris* alleine sein, er hat natürlich außer ihr niemanden eingeladen.

Sonthofer verhehlt nicht, was er über Berufstätigkeit von Frauen denkt, in einer Weise die aus heutiger Sicht brutal anmutet.

Die Unterdrückung der Frau und besonders der Fräulein-Figuren durch Männer wird in Horváths Stücken oft thematisiert: „Weiber gibt's wie Mist! Ein jeder Krüppel findet ein Weib und sogar die Geschlechtskranken auch! (...) Die Weiber haben keine Seele, das ist nur äußerliches Fleisch“ äußert sich der Metzger Havlitschek in den Geschichten aus dem Wienerwald.¹⁵⁰

Im Gegensatz zu den Stücken, in denen dem Zuschauer sowohl durch die Zeichnung der Charaktere deren Schlechtigkeit und dadurch die Minderwertigkeit ihrer Anschauungen bewusst wird, verstärkt durch seine gezielt gesetzten Pausen, die das Gesagte anschaulich machen bzw. das Ungesagte und Gemeinte evozieren, signalisiert Liane Haid in *Peter im Schnee* durch verständiges Lächeln ununterbrochen Einverständnis mit den frauenfeindlichen Thesen *Sonthofers*.

Zu der Ebene des Drehbuchs kommt die Inszenierung.

Karsten Witte bemerkte, dass je stärker ein Film sein Drehbuch exekutiert, er dessen Nominalismus um so stärker verfällt. „Das geschah den Propagandafilmen, die in der Regel Schlagwörter illustrieren wie ein Fotoroman Gefühle, d.h. mit Eindeutigkeit determinieren. Je stärker ein Film vom Drehbuch abweicht, und sei es, daß die Körpersprache der Schauspieler nicht darstellt, was das Drehbuch ihr vorschrieb, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit einer ambivalenten Lektüre. Komödien schreiben den Nominalismus klein. Sie atmen durch die Interpunktion jener Zeichen, die die Körpersprache setzt, frei auf. Sie umspielen den Sinn und werfen aus unvermuteter Quelle der Improvisation ein neues Licht auf ihn.“¹⁵¹

„Improvisation“ und „freie Umspielung der Sinne“ mag für viele Komödien vorteilhaft zu deren Realisierung beitragen.

Zum Leidwesen dieses Films schlägt allerdings in *Peter im Schnee* die darstellerische Abweichung des im Drehbuch Gesagten ins Negative um.

Die -vielleicht von Becker auch in diesem Drehbuch beabsichtigte- Demaskierung und Denunzierung eines Standpunktes wird von der Regie ins Gegenteil verkehrt.

Wenn die Anwältin ihren Kollegen fragt :

- Bei Ihnen gilt wohl erst eine Frau dann, wenn sie am Kochtopf steht, ja? - wenn sie Windeln wäscht und 6 Kinder hat und Strümpfe stopft.

und der Kollege darauf sagt :

- Ja, ja - na und - und - wär' das nicht etwas Wunderschönes.

hängt die Botschaft dieser Szene einzig von der Inszenierung ab: *Fräulein Doris* lächelt verständnisvoll. Die im Drehbuch angelegte Kritik an einem Standpunkt wird aufgehoben.

Die im Stummfilm bekannt gewordene und in der Rolle des *Fräulein Doris* nicht mehr junge Liane Haid verkörpert in ihrer ganzen Haltung Einverständnis mit den „Frauen an den Kochtopf“-Thesen des *Dr. Sonthofer* und verlässt nie die Flirt-Ebene.

Die Anwältin nimmt die Einladung an, sie ist - wie angekündigt - der einzige Gast, auf ihre Frage nach den anderen Gästen erfindet *Sonthofer* wieder eine Ausrede: „(...) ich habe sehr viele Freunde eingeladen, die haben mir alle abgesagt, wahrscheinlich, wollten sie uns nicht stören.“ (PIS, Titelliste, 5.)

Sie spielt Empörung:

- Nun kann ich wohl wieder gehen!

- Nein, das dürfen Sie nicht. Ich muss Ihnen ein Geständnis machen. Doris, ich

¹⁵⁰ Ödön von Horváth: Geschichten aus dem Wienerwald, op. cit. 142.

²⁷ Karsten Witte macht darauf aufmerksam, dass solche Technik in einer Diktatur die Vorzensur täuschen konnte, indem sie im Publikum die Erinnerung an heftig erwünschte, doch unterbundene Vorbilder wachhalten konnte. „Die Abweichungen von jedwedem Code sind komisch.“ Vgl. Karsten Witte: *Lachende Erben, Toller Tag*, op. cit. 105 f.

wollte Ihnen schon immer sagen, dass...dass im Hinblick auf die Entscheidung des Revisionsgerichtes 437 aus 32 abgedruckt in der Zeitschrift für Recht und Praxis Ihr Rechtsmittel keinen Erfolg haben kann..." (PIS, Titelliste, 5.)

Die Komik ist angelegt in der enttäuschten Erwartungshaltung des Zuschauers. Hörbigers Liebesgeständnis, eingeleitet mit „Ich muss Ihnen ein Geständnis machen. Doris, ich wollte Ihnen schon immer sagen, dass..." bricht ab. Der Mann sucht Zuflucht in einer berufsbezogenen Spezialsprache, die deutlich als Nonsens gekennzeichnet wird. Männliche Unbeholfenheit in Liebesdingen wird signalisiert, eine Schwäche, die das verständige Publikum gern verzeiht.

Peter rettet seinen / ihren *Onkel Felix* aus dieser peinlichen Verlegenheit durch Erscheinen.

Doris erkundigt sich nach dem Kind und ist erwartungsgemäß von *Peter* entzückt.

Peter lässt die beiden nicht mehr alleine und *Sonthefer* muss seine Liebeserklärung aufschieben.

Die Erklärung kommt dann kurze Zeit später, am Anfang des zweiten Aktes in Form eines Liedes:

Ich bin geschaffen für die Ehe,
Das weiß ich aus der Theorie,
Ich habe Sinn für Kochen, Sinn für Flitterwochen
Ich, wär ich ein guter Mann!
Doch wenn ich es genau beseh'
Ich find den rechten Anschluss nie
Bin ich zu verlegen, bin ich zu verwegen
Dass ich keine finden kann
Ich bin immer nur das fünfte Rad am Wagen,
Das fünfte Rad am Wagen
Das ist seit dreissig Jahren mein Malheur.
Ich hab es bisher mit Fassung stets ertragen,
Und ich will mich nicht beklagen,
Doch manchmal möchte ich gern ein bisserl mehr.
Ich möchte eine Frau, die durch das Leben mit mir geht.
Ich möchte gerne eine Frau, die mich versteht.
Aber leider... leider...
Ich bin immer nur das fünfte Rad am Wagen.
Doch jetzt möchte ich Dich fragen:
Bist Du die Frau für mich, die Frau für mich? (PIS, Titelliste, 8.)

In dem Lied stammen Text und Musik von Willy Schmidt-Gentner und hier entdeckt man hinter dem männlich- forschenden, fordernden *Dr. Felix Sonthefer* den weichen und etwas resignierten Mann. Der Kontrast spricht Muttergefühle an. ‚Das fünfte Rad am Wagen‘, das ist einer, um den man sich kümmern muss.¹⁵²

Auch in der Musik galt es, den deutschen Film gegen den amerikanischen abzugrenzen.

Nach der Liebeserklärung im Lied gewinnt Felix aber schnell und mannhaft wieder die Oberhand:

- (...) küssen werd' ich Sie!
- Nein - das dürfen Sie nicht.
- Na, das Widersprechen werden Sie sich abgewöhnen, wenn Sie meine Frau sind.
- Was, Sie wollen eine Konkurrentin zur Frau?
- Na erstens, würde ich Ihre Konkurrenz nicht fürchten...

²⁸ Während amerikanische Musik, Jazz und Blues, als Musik galt, die zu unnatürlichen Bewegungen herausfordert, wurde den Weisen des singenden Hörbiger im Dritten Reich große Natürlichkeit zugesprochen. Sie lud die Zuhörer zur lauschenden Andacht, Feier und Rührung ohne Bewegung ein, „so, als sei Erstarrung die Menschen gemäße Form“. ebenda, 104.

- Na...
- ...und zweitens werden Sie Ihren Beruf aufgeben, wenn Sie meine Frau sind.
- Nein das ist ausgeschlossen! (PIS, Titelliste, 9.)

Peter kommt wieder in die Szene, und *Felix Sonthofer* erfährt, dass *Doris* ihm am nächsten Tag im Gerichtssaal ihm gegenüberstehen wird:

- (...) ich hab' ja morgen meinen ersten Prozess.
- Ach so. Ja da werd ich Daumen halten für Sie.
- Das glaube ich kaum.
- Nein? - Um was handelt es sich?
- Flambach gegen Flambach.
- Was, Sie?!! - Sie haben die Vertretung übernommen? Na, den Prozess verlieren Sie natürlich - da nützt auch kein Daumenhalten!
- Warum? Weil Sie mein Gegenanwalt sind? Oh!
- Na, glauben Sie vielleicht, dass Sie die geringste Aussicht haben, den Prozess zu gewinnen?
- Also Herr Kollege, wenn ich den Prozess verliere, dann...
- Ja, was ist dann?
- Dann geht Ihr Wunsch in Erfüllung.
- Was für ein Wunsch?
- Dann geb ich meinen Beruf auf und stell mich nur mehr zum Kochtopf.
- Abgemacht!
- Abgemacht! (PIS, Titelliste, 9.)

Ohne Pause auf der Ebene des Flirts verbleibend geht *Dr. Doris Wendler* mit dieser Erklärung keine Wette, sondern eine einseitige Verpflichtung ein.

Noch bevor sie ihren ersten Prozess geführt hat und obwohl ihr Gegenüber mindestens ebenso gute Chancen hat, den Prozess zugewinnen, verpflichtet sie sich in dieser ungleichen Scheinwette zur Aufgabe ihres Berufes ohne eine Gegenleistung zu verlangen, für den Fall, dass sie den Prozess gewinnt. Es darf also angenommen werden, dass sie diese „Wette“ gerne verliert.

Diese Preisgabe eines Rechtes von einer Frau an einen Mann ohne Zwang und ohne Gegenleistung findet sich in keinem Horváth- Stück.

Die Fräulein- Figuren in Horváths Stücken und Romanen vor 1933 werden immer aufgrund ihrer gesellschaftlichen Lage gezwungen, sich an den Mann zu verkaufen.

Liane Haid verschachert als *Fräulein Doris* in dieser Szene ihre Berufstätigkeit gegen die Ehe. Es ist die Trivialisierung eines ernsten gesellschaftlichen Problems, die allerdings sicher sein durfte, Gefallen zu erregen, zumal in den Augen des nationalsozialistischen Zensors, der an dieser Art „Emanzipation“ der Frau vermutlich nichts auszusetzen hatte.

Das Problem der Hochzeit und Scheidung steht wie im Vorgängerkfilm *Peter im Schnee* im Mittelpunkt. *Kinga Gerold* muss aber *Max Klaar* nicht die Aufgabe des Berufes versprechen oder in Aussicht stellen.

Der Nachteil des Remakes ist es, in diesem Punkt noch etwas draufzusetzen.

Eine Wette! Was hätte aber *Doris* im Gegenzug von *Felix* verlangen können? Diese Frage musste sich der Drehbuchautor auch stellen. Die Antwort ist schwer: Sicher nicht, dass er im Falle des verlorenen Prozesses seinen Beruf aufgibt.

Das wäre als unanständig und maßlos empfunden worden.

Wenn man also das Motiv der einer Wette wollte, blieb nur die einseitige Verzichtserklärung.

Der Konflikt der beiden *Flambachs* geht in seinem Gehalt über die Komik nicht hinaus. Wegen der präventösen Forderung der Frau, Künstlerin zu sein, hält sie für das Gemälde der Arche Noah Frösche, Igel, Schlangen usw. im Haus, in die Herr *Flambach* hineintritt, durch die er sich wehtut, sich erschreckt usw.

Die Position der Frau ist absurd und unhaltbar. *Frau Flambach* sagt: Du weißt gar nicht, was für ein Opfer ich dir bringe, Theobald. Verzichte auf meinen (sic) Malerei, auf die Hühnchen, auf die Äffchen...

Darauf sagt *Herr Flambach*: Ich bleib Dir doch Lillily...

Sie will nachgeben: Na ja.

Und *Professor Jamirsky* schaltet sich ein: Und jetzt an der Schwelle der Berühmtheit muss aufgeben gnädige Frau Malerei..., oh was für ein Schaden für ganze künstlerische Welt... (PIS, Titelliste, 15.)

Die im *Professor Samirsky* personifizierte Kunst enthüllt sich als betrügerischer Schwindel. Sprachlich wird dieser Schwindel überall dort aufgedeckt, wo der ständig Wodka- fordernde *Samirsky* zur Sprache kommt. Hier wird das Klischee des ewig Wodka-trinkenden Russen bedient.

Vor seiner Selbstentlarvung singt er ein Lied:

Heididi, heidada, Wodka

Nitschewo heia nitschewo kosak.

Heididi, heidada, Wodka karaschau

(...)

Kaviar dostojewski sosda samowar

(...)

Heijuchne dostojewski tolstoi (...) (PIS, Titelliste, 36.)

Am Ende des Films wird es ganz unmissverständlich deutlich: Die ganze Kunst ist Schwindelei. Mit ihrer Vertreibung handelt es sich um eine Vertreibung des Uneigentlichen, des Falschen in einer geordneten Welt. Der Künstler mit russischem Namen entlarvt sich durch seinen österreichischen Dialekt als Scharlatan: Bei dem Versuch, den Schnee aufzuhalten, ruft er: I´ halt´s nimmer aus. Mir bricht´s Kreiz a! (PIS, Titelliste, 36.)

Sonthofer fragt: Was bricht ab?

- ´s Kreiz

- ´s Kreiz Wie reden Sie denn? Mir scheint, Sie sind gar kein Russe?

- Aber gar kei Spur von ei´m Russen!

- Ah, da schau her. (...)

- Ich bin aus Wien, aus dem 12. Bezirk.

- Ah, zum Schluss ist er gar kein Maler?

- Na, i´ bin a Friseur! (PIS, Titelliste, 36 f.)

Mit seiner Überführung treibt der falsche Professor gleichzeitig die präntiösen Vorstellungen der *Frau Flambach* als Künstlerin aus:

- Jetzt geht mir ein Licht auf! Sie! Wer hat die Bilder zerschnitten?

- Ich

- Sie?

- Warum haben Sie meine Gemälde zerschnitten?

- Ich habe Ihnen doch versprochen, dass ich Ihre Bilder an die Akademie bringen wer'. Da hätt' ich mich doch nur blamiert, mit der blödsinnigen Schmierage.

- Was? Schmierage? (PIS, Titelliste, 37.)

In der Logik dieses Films beinhaltet die Demütigung der *Frau Flambach* gleich mehrere Gebote. An die Frau – ‚Du sollst dir nicht anmaßen, etwas zu sein, was du nicht bist!‘ – und aus der völligen Niederlage der „Künstlerin“ konnten Frauen und Männer schließen: ‚Du sollst nicht Kunst machen!‘

Der Status quo ante wird wieder hergestellt und es handelt sich wohl um ein Happy End im Sinne nationalsozialistischer Vorstellungen von einer geordneten Welt. Im Gegensatz zu *Seine Tochter ist der Peter* ist die gesellschaftliche Auseinandersetzung, also der Mann, der seine Frau und

deren künstlerische Ambitionen nicht versteht, in diesem Konflikt lediglich ein Vehikel der Komik.

Dabei handelt es sich um eine Komik mit monumentaler Schwerkraft.

Alexander Kluge schrieb, dass in der französischen Revolution die Darstellung der Überwindung der Schwerkraft „eine der abstraktesten Darstellungen der Ideale der Französischen Revolution, des omnipotenten neuen Menschen“ und die „Darstellung der Machbarkeit von Gegennatur“ waren. Karsten Witte bemerkt, dass der Nationalsozialismus die radikalste Revokation jener revolutionären Ideale war und dass das Sinnbild des omnipotenten Menschen gerade in der Darstellung der Schwerkraft lag. „Diese Schwerkraft war nicht nur an den Riesen der Bildhauer Thorak und Breker manifest, sondern gerade und vielmehr in den gigantischen Angstpaketen jener Kleinbürger, die im deutschen Unterhaltungsfilm sich von ihrer Sehnsucht nach der Kunst abschnürten. Deshalb machten sie das nicht faßbar Große klein und das überschaubar Kleine groß“¹⁵³

In *Seine Tochter ist der Peter* wird die Kunst in Gestalt der Künstlerin *Nora Noir* aus dem Leben des süßen *Peter* vertrieben.

Im Remake findet diese Vertreibung der Kunst noch einmal statt:

Der Schuldige ist der Maler und falsche *Professor Samirsky*. Am Ende wird der „Maler“ vertrieben, mit ihm die künstlerische Ambition der Frau und unausgesprochen in der Folge der Anlass zum Ehestreit: die Tiere im Haus.

Konsequenterweise entschuldigt sich *Frau Flambach* bei ihrem Mann mit den dramatischen und vielleicht schon 1936 phrasenhaft wirkenden Worten: Kannst Du mir verzeihen, was ich Dir alles angetan habe? Kannst Du? (PIS, Titelliste, 184.)

Zusammenfassung und Forschungsstand

Dieser Film darf im Vergleich zu vielen anderen Filmkomödien der 30er Jahre als triviales Machwerk im Ungeist seiner Entstehungszeit eingestuft werden. Selbst im Vergleich zu dem Vorgängerkfilm erscheint *Peter im Schnee* nur als ein schwacher Aufguss.

Auch Paul Hörbiger erwähnt diesen Film nur im Zusammenhang mit Außenaufnahmen:

„1937 bin ich zu Dreharbeiten für *Peter im Schnee* wieder einmal nach Österreich gefahren. Die Außenaufnahmen wurden mit Annie Rosar, Liane Haid und Traudl Stark in Schladming gemacht, die Studiotermine waren im Wiener Atelier Schönbrunn. Bei Dreharbeiten besteht strenges Rauchverbot, es ist auch immer jemand von der Feuerwehr da.“¹⁵⁴

In Anlehnung an den Erfolgsfilm der Vorkriegszeit wurde *Seine Tochter ist der Peter* 1955 noch einmal unter der Regie von Gustav Fröhlich neu aufgelegt.¹⁵⁵

Aus der Zusammenarbeit von Becker als Szenarist und Hörbiger als Dialogregisseur ergeben sich einige Fragen nach der Urheberschaft des Texts :

Am 18.10.1995 schrieb Professor Traugott Krischke mir einen Brief, in dem er auf Fragen

¹⁵³ ebenda. 78.

¹⁵⁴ Paul Hörbiger: *Ich hab für euch gespielt*, Erinnerungen, Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, München 1994, 240.

¹⁵⁵ Regie :Gustav Fröhlich

Drehbuch: Ilse von Gasteiger und Ernst A. Welisch

Produktion: OEFA/SCHOENBRUNN- Film, Verleih: Union Film

Kamera: Sepp Riff

Wolf Albach-Retty spielt Max

Peter: Sabine Eggert

Wolf Albach Retty spielt den *Papa*, Hans Thimig spielt einen *Zimmerkellner*, es ist die gleiche Geschichte mit den gleichen Klischees, nach demselben Roman und mit dem gleichen Happy End. vgl: Archivmappe 15236

bezüglich meiner D.E.A.- Arbeit antwortete. In diesem Brief äußerte er sich folgendermaßen über die Arbeit Hörbigers als Dialogregisseur dieses Films :

„Über die ‚Dialogregie: Paul Hörbiger‘ staune ich und verstehe – ehrlich gesagt – den Zusammenhang nicht. Daß der Regisseur Carl Lamac die Dialogregie dem Darsteller des Dr. Sonthofer überlassen haben sollte, scheint mir nur dann glaubhaft, wenn der tschechische Regisseur Lamac nicht genug die deutsche Sprache beherrschte, was ich aber nicht weiß und empfehle diesbezüglich Erkundigungen einzuziehen.“ (Brief an den Verfasser vom 18.10.1995)
Er teilte mir aus diesem Grund die Adresse des Schauspielers Kurt Linkers, des Darstellers des *Flambach*, in München mit.

Kurt Linkers schrieb mir am 23.11.1995 : „(...) Ihrer Anfrage entsprechend, kann ich Ihnen vielleicht mit den folgenden Details aus der längst vergangenen Zeit dienen : Mit Ödön von Horváth wurde ich schon ein Jahr vor der Arbeit an ‚Peter im Schnee‘ bekannt. Ich spielte in einem winzigen Kellertheater eine der Hauptrollen in der Welturaufführung von ‚Liebe, Glaube, Hoffnung‘. (Glaube, Liebe, Hoffnung, Anm. des Verf.) Es hieß ‚Theater der 49‘. Ich hatte sehr gute Kritiken und Horváth bot mir nach der Premiere das Du- Wort an. Das war 1936. (..) Von einer Mitarbeit am Drehbuch von ‚Peter im Schnee‘ (ein Jahr danach) ist mir jedoch nichts bekannt. – oder ich hab’s einfach vergessen.

Paul Hörbiger jedoch änderte häufig verschiedene Textstellen – auch meine – während der Dreharbeiten, die auf der Turracherhöhe (Steiermark) stattfanden. Die Innenaufnahmen waren im Wiener Schönbrunner- Atelier. Auch dort änderte er im Einverständnis mit Karel Lamac, und sehr gerne auch mit meinem, eine Unzahl von Textstellen, denn diese waren in ‚Papierdeutsch‘ geschrieben und steif und unnatürlich. (...)

Natürlich wurde dieser Film in Anlehnung an den vorausgegangenen ‚Seine Tochter war der Peter‘ – was ein Riesengeschäft gewesen war, geschrieben und gedreht.. – Was die so häufigen Textänderungen, die Paul Hörbiger vornahm – anbelangt, so kann man diese Tätigkeit auch ‚Dialog- Regie nennen. Wenn man so will. (...)“ (Brief an den Verfasser vom 23.11.1995)

Am 04.01.1996 schrieb mir Kurt Linkers auf weitere Fragen, die ich ihm bezüglich des Films und der am Film beteiligten Schauspieler stellte : „Schon in meinem vorigen Brief an Sie erläuterte ich den Begriff ‚Dialogregie‘, die Paul Hörbiger angeblich gemacht haben soll. Er veränderte sehr häufig, fast an jedem Drehtag den etwas hölzernen Dialog, um ihn sozusagen ‚sprechbar‘ zu machen u. zw. mündlich mit mir und dem Regisseur Lamac. Das ist bei vielen Dreharbeiten an Filmen so üblich und geschieht – mehr oder weniger- fast überall. In diesem Fall war es jedenfalls mehr und nicht weniger.“ (Brief an den Verfasser vom 04.01.1996)

Auf die von mir höflich umformulierte Frage an Herrn Linkers, ob eventuell die Deutschkenntnisse des Regisseurs Lamac unzureichend gewesen seien, antwortete er am 20.05.1996 unmissverständlich : „Teilen Sie, bitte, Herrn Traugott Kriskke (Anm. des Verfassers : Kurt Linkers kannte einige Veröffentlichungen Prof. Kriskkes gut) mit, daß die Deutschkenntnisse Karel Lamac’s hervorragend waren, obwohl er mit ziemlichem böhmischen Akzent deutsch sprach, dies aber völlig fließend und sogar eloquent. Er überließ jedoch die Dialogverbesserungen dem Paul Hörbiger, weil dieser so ein witziger und kluger echter Experte in Dialogfragen war ; (...)“¹⁵⁶

Es muss demzufolge davon ausgegangen werden, dass es sich bei den untersuchten Dialogstellen nicht ausschließlich um authentischen Becker- Text handelt, sondern um eine nachgebesserte Fassung Hörbigers.

Eine Mitarbeit Horváths alias Becker kann für diesen Film nicht nachgewiesen werden.

Paul Hörbiger und Horváth kannten sich gut. Um die Zusammenarbeit beider Männer bei dem gemeinsam realisierten Film *Fiakerlied* besser zu verstehen, ist eine Betrachtung ihres Verhältnis’ notwendig:

Horváth und Paul Hörbiger

Der am 29.04.1894 in Budapest geborene Paul Hörbiger und Horváth kannten sich gut. Die beiden geborenen Ungarn hatten Deutschland als Lebensmittelpunkt gewählt, sie hatten einen ähnlichen Humor und sprachen die gleiche Sprache. Im Jahre 1977 gab Paul Hörbiger eine eidesstattliche Erklärung bezüglich des Films *Fiakerlied* ab:

Wieselburg, 15. November 77.

Hiermit gebe ich die nachfolgende eidesstattliche Erklärung ab:

Bei dem im Jahr 1936 produzierten Film

"Fahr ma, Euer Gnaden" bzw.

"Fiakerlied"

stammt die Idee und das Treatment von Ödön von Horvath.


Die Rahmenhandlung stammt von mir. Das Drehbuch wurde von

Ödön von Horvath und Hans Sassmann gemeinsam geschrieben.

Die künstlerische Oberleitung bei diesem Film hatte ich.

Ödön von Horvath kannte ich bereits von der Uraufführung der "Geschichten aus dem Wienerwald". Seit der Premierenfeier waren wir Du-Freunde.

Aus politischen Gründen konnte der Name Ödön von Horvath bei diesem Film nicht genannt werden.


Wieselburg 15. XI. 77.

Die eidesstattliche Erklärung zu diesem Erfolgsfilm ist aufschlussreich. In allen bekannten Filmlisten wird als Co- Autor neben Hanns Sassmann E.W. Emo genannt. 1936 schrieb Emo für andere Erfolgsfilme das Drehbuch, so z. B. für *Die Puppenfee*, *Der Berg ruft* und *Der Feuerteufel* (mit Luis Trenker, 1937).

Der Regisseur des Films, E.W. Emo, eigentlich Josef Wojtek Emo, war ein erfolgreicher Regisseur vieler Filmkomödien: *Gern hab ich die Frau'n geküsst* (1934); *Die Puppenfee* (1936), *Schabernack* (mit Paul Hörbiger, 1936); *13 Stühle* (1938) ..., um von seinen über 50 Komödien vier sehr bekannte Filme zu nennen. Wichtig ist die eidesstattliche Erklärung deshalb, weil erstens Horváths Urheberschaft anerkannt wird und wegen der Bemerkung, dass sein Name „aus politischen Gründen“ nicht genannt werden konnte.

Leider ging Hörbiger auf diese Bemerkung nicht weiter ein, so dass unklar bleibt, was er damit meinte.

In einem Interview berichtet Paul Hörbiger über die Anfänge seiner eigenen Filmproduktion. Anlässlich des Films *Fiakerlied* erzählte er eine Anekdote, die einen guten Eindruck über seine Beziehung zu Horváth und deren gemeinsamen Humor vermittelt: „Am Anfang der Tonfilmzeit wurden einige Filme gedreht, zu denen man gesagt hat 50 Prozent Tonfilm: zuerst war

Stummfilm, dann waren Gesangseinlagen, die sind dann mit Ton gemacht worden. Das war aber ganz kurz, dann kamen die 100 prozentigen Tonfilme. Und der erste Tonfilm, den ich gemacht habe, war mit der Musik von Robert Stolz, ‚Zwei Herzen im Dreivierteltakt‘. Im Jahre 1936 habe ich zusammen mit dem österreichischen Konsul Karl Künzel eine Filmfirma gegründet, die Algefa, und unser Stammregisseur war Herr Emo. Der erste Film, den wir gemacht haben, war ‚Endstation‘ mit Hans Moser usw., der zweite Film war ‚Das Fiakerlied‘. Die Story, die Erzählung war von mir, man hat das auf ein paar Seiten aufgeschrieben, und dann hat man also gesucht nach einem Drehbuchautor, da bin ich auf den Ödön von Horváth verfallen, habe ihn zu mir eingeladen, habe über den Film gesprochen und habe aber gesagt, in dem Film ‚Fiakerlied‘ will ich das Lied, das Fiakerlied, singen, aber das ist von einem Juden und die Nazis werden das nicht erlauben, was machen wir da? Also paß auf, da machen wir folgendes: wir werden halt schreiben: das ‚Fiakerlied‘ frei nach Motiven von Anzengruber! Das werden die Röscher nicht fressen – Aber verlaß dich darauf, die tepperten Röscher fressen alles!“¹⁵⁷

Die eidesstattliche Erklärung und das Interview sind insofern widersprüchlich, als der Begriff „Treatment“ eigentlich die erste schriftliche Fixierung des Handlungsablaufs, der Schauplätze und der Charaktere der Personen eines Films bedeutet bzw. die letzte Vorstufe zum Drehbuch. Im Interview stammte die Idee von Hörbiger, die auch schriftlich fixiert wurde und erst anschließend wurde Horváth als Drehbuchautor dazu gezogen.

Da keine Aufzeichnungen Horváths zu diesem Film mehr existieren, bleibt unklar, ob er oder Paul Hörbiger die Idee für die Story dieses Films hatten.

In seinem Erinnerungsbuch *Ich hab für euch gespielt, Erinnerungen*, erschienen in München 1994, wird die Geschichte von Hörbiger noch einmal etwas anders erzählt: „Mit Ödön von Horváth, der bei allen Proben (bei der Weltpremiere zu Geschichten aus dem Wienerwald 1931 in Reinhardts *Deutschem Theater*, Anm. d. Verf.) anwesend war, habe ich mich angefreundet, wir waren bald per du, wir haben dieselbe Sprache gesprochen.“¹⁵⁸

„Nach *Endstation* haben wir den Film *Fiakerlied* gedreht. Von Anfang an wußten wir, was auf uns zukam. Denn die Leitmelodie unseres Films, das berühmte Wiener Fiakerlied ‚I fuhr' zwa harbe Rappen, mei Zeugerl steht am Graben‘ stammt von dem jüdischen Komponisten Gustav Pick. Er hatte es für Alexander Girardi geschrieben, der damals erstmals bei einem Praterfest der Wiener Freiwilligen Rettungsgesellschaft am 24. Mai 1885 einen Riesenerfolg hatte (...) meinen Partnern Emo und Künzel fuhr ich per Bahn nach Wien, um mich mit Ödön von Horváth, der am Drehbuch mitarbeiten sollte, zu beraten. (...) ich war ja wegen des zu ‚arisierenden Fiakerlieds‘ unterwegs. Ich traf Ödön von Horváth im Wiener Hotel Imperial. ‚Was soll ich machen?‘

‚Naja‘, grübelte der Dichter, ‚schreib halt in den Vorspann: Das Fiakerlied, frei nach Motiven von Anzengruber.‘

Er meinte es als Witz, aber ich dachte im ersten Moment, es wäre ein ernsthafter Vorschlag. ‚Geh‘, sagte ich, ‚das fressen doch die Nazis nicht.‘

‚Aber ja, die fressen alles.‘¹⁵⁹

Mit dieser Bemerkung hatte Horváth allerdings Unrecht: Im Zentralorgan der NSDAP, *Völkischer Beobachter*, erschien ein Kommentar zum Fiakerlied: „So fröhlich kann das monotone Fiakerlied des unbegabten Juden Gustav Pick gar nicht gesungen werden, daß der deutschblütige Wiener

¹⁵⁷ Walter Fritz: *Kino in Österreich 1929-1945*, Der Tonfilm, Wien 1991, 70 f.

Prof. Walter Fritz, der Leiter des Wiener Filmarchivs, hielt dieses Interview mit Paul Hörbiger ebenfalls auf Video fest. Auf der Videokassette wird besser als im geschriebenen Interview-Text deutlich, dass es Horváth war, der sagte: „Die tepperten Röscher fressen alles.“

² In der Premiere spielte Paul Hörbiger die Figur des *Rittmeisters*.
vgl: Paul Hörbiger: *Ich hab für euch gespielt, Erinnerungen*, München 1994, 189..

³ ebenda, 213 f.

nicht instinktiv gegen den rassistisch minderwertigen Einfluß protestiert.“¹⁶⁰

Die Anekdote Hörbigers um das *Fiakerlied* nimmt Karlheinz Wendtland, der Herausgeber des Nachschlagewerks im Eigenverlag *Deutsche Spielfilmproduktion 1933-1945, Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?* zum Anlass, das Argument zu entkräften, die Nazis hätten die Spielfilmproduktion maßgeblich beeinflusst:¹⁶¹

In seiner Besprechung des Films *Fiakerlied* wiederholt Wendtland seine These von der Unbeschlagenheit der nationalsozialistischen Filmkritik: „Mittelpunkt des Films ist das Wiener Fiakerlied, das der Jude Gustav Piek (sic) komponiert hat. Das haben die zuständigen Stellen des nationalsozialistischen Kontrollapparates überhaupt nicht bemerkt. Diese Tatsache liefert uns aber wieder einmal einen Beweis, daß es mit der Beschlagenheit dieser Instanzen nicht so weit her war, wie das oft behauptet wird. Wichtig ist dabei zu erwähnen, daß es sich bei diesem Film um einen deutschen Film, nicht aber um einen österreichischen handelt, wie der Titel vielleicht vermuten läßt. Am Drehbuch soll übrigens Ödön von Horváth (geb. 1901, gest. 1938) mitgearbeitet haben. Dieses ist allerdings nicht verbürgt. Horváth war den Nationalsozialisten wegen seiner sozialkritischen Schriften suspekt. Er lebte von 1934 bis 1938 in Berlin.“¹⁶² Wendtland kannte nicht die eidesstattliche Erklärung Hörbigers, als er diese Zeilen schrieb, allerdings hatte er sicherlich Kenntnis der kilometerlangen Zensurlisten der Nazis, in denen die Dialoge jedes Films minutiös festgehalten wurden und gerade die Geschichte um die Vertuschung der Urheberschaft Picks ist wenig geeignet, sie zum Paradebeispiel der Lässigkeit der Nazis zu machen, weil ja die Regisseure bereits im Vorfeld Stoffe vermieden, bei denen sie mit der Zensur rechnen mussten, so dass Wendtlands Position Erstaunen hervorruft, im Sinne der uneinsichtigen Schönschreiberei, mit der er um jeden Preis die Rolle der Nazis verkleinern möchte. *Fiakerlied* war ein „*Algefa-Film der Bavaria*“ (*Film-Kurier*), es handelt sich um eine gut angelegte, 100 prozentig professionelle Arbeit und um ein Produkt, mit dem Hörbiger und Konsul Karl Künzels *Algefa*, die *Bavaria*, die beteiligte *Tobis Klangfilm* sowie alle an solchen Produktionen Beteiligten, viel Geld verdienten. Der Regisseur E.W. Emo und Paul Hörbiger verstanden meisterhaft die schmale Gratwanderung zwischen dem, was im deutschen Kino unter Goebbels verboten war und dem an amerikanischen Vorbildern angelehnten Publikumsgeschmack. Geschickt wurden amerikanische Vorbilder für das deutsche Publikum übernommen, ohne Gefahr zu laufen, in Deutschland verboten zu werden.

Beispielhaft für das geschickte Spiel mit Elementen, die von den Nazis unerwünscht waren, ist der von der *Algefa* produzierte Film *Schabernack*. Der Film spielt in einem Sanatorium, das für

¹⁶⁰ Zitat aus dem *Völkischen Beobachter* ohne Datum, in: *Katalog zur 158. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum : SAG BEIM ABSCHIED, Wiener Publikumsлюбlinge in Bild & Ton*, Wien 1992, 15.

¹⁶¹ Weiter heißt es bei Wendtland: „Daß die Filmpolitik der Nazis darauf ausgerichtet war – möglichst unterschwellig – die Kinobesucher zu beeinflussen, mit ihrem Weltbild zu vergiften, Maß und Dünkel gegen Andersdenkende und andere Rassen und Völker zu säen, ist klar und unbestritten. Aber in wie wenig Fällen ist es ihnen gelungen! Es waren viel zu wenige, um daraus Pauschalurteile ziehen zu können. Die anderen zeigten uns allerdings dank der überwiegend unpolitischen Haltung der Filmleute, die oft genug konträr zur NS-Ideologie war, eine Welt, in der es sich noch zu leben lohnte, ohne stramme SA-Männer, Bonzen oder Helden, ohne Haß und Dünkel, ohne NS-„Tugenden“, ohne befohlenen kurzen Haarschnitt und Dienstabende der NSDAP (...) Immer wieder gab es Filme, die mit den von den Nazis erwünschten Lebensverhältnissen nichts gemeinsam hatten, ja selbst Stoffe der von den Nazis Verfeimten wurden (selbstverständlich ohne Hinweise auf die Quellen) verfilmt, so 1936 ‚Familienparade‘ von Georg Kaiser (im Original ‚Kolportage‘), das Lied des jüdischen Komponisten Gustav Pick ‚Ich hab zwei harbe Rappen‘ stand ebenfalls 1936 im Mittelpunkt des Films ‚Fiakerlied‘ und in ‚Die ewige Maske‘ wurde die Lehre Sigmund Freuds, von den Nazis abgelehnt und bekämpft, gewürdigt.“

Karlheinz Wendtland: *Deutsche Spielfilmproduktion 1933-1945, Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?*, op. cit. in : *Rückblick 1936*.

¹⁶² ebenda, Eintrag zu *Fiakerlied*.

ein Irrenhaus gehalten werden soll. Als die Gäste des Sanatoriums Unterhaltungsmusik wünschen, präzisieren sie ausdrücklich „JAZZ“. Zu der folgenden Musik, die Hans Moser und Paul Hörbiger dann produzieren, spielen die servierenden Kellner „verrückt“. Im Radio erklingen die *Comedian Harmonists*. Sie waren in Deutschland beliebt, allerdings von den Nazis verfeimt. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Paul Hörbiger ebenfalls die „Kunst“ beherrschte, Filme mit latenter politischer Handlung, die den Nazis genehm war, herzustellen und zu verkaufen. Es handelte sich in der Auseinandersetzung mit dem Propagandaministerium immer um ein Geben und Nehmen von Zugeständnissen und nahm sich dann wieder Freiheiten heraus. Im Vorspann der Mitwirkenden wurden die *Comedian Harmonists* dann nicht genannt. „Man bedient sich ihrer Popularität in diesem Film, der in Hörbigers eigener Produktionsfirma entstand, aber man löschte ihre Namen aus.“¹⁶³

Ebenso wie *Fiakerlied* ein guter Film war, handelte es sich um ein erfolgreiches kommerzielles Produkt der deutschen Filmindustrie. Paul Hörbiger war ein sehr guter Schauspieler und ein ebenso guter Unternehmer. Im Unterschied zu seinem Bruder Attila, der in den Propagandafilmen *Grenzfeuer* (1939), *Wetterleuchten um Barbara* (1941) und *Heimkehr* (1941) gespielt hatte, versuchte er nicht, die Mitgliedschaft bei der NSDAP anzustreben oder zu erschleichen, hatte aber trotzdem Erfolg - mehr als sein Bruder.

Eine Einkommenstabelle für die Jahre 1941- 1943 weist für ihn einen Jahresverdienst (im arithmetischen Mittel) von RM 119.387 aus, was den 8. Rang bei den Spitzenverdienern bedeutete (1. Hans Albers, 2. Heinrich George, 3. Hans Moser, 4. Eugen Klöpfer, 5. Willy Birgel, 6. Emil Jannings, 7. Willy Fritsch).¹⁶⁴

Hörbiger machte sich in seinen nach dem Krieg geschriebenen Kommentaren gerne über die Nazis lustig und er ist nie ein Nazi gewesen.

Wer allerdings so nah wie er mit Parteibonzen Umgang pflegte, lief Gefahr, von der Macht, mit der er zu tun hatte, zumal von der Macht, die er dadurch selbst bekam, korrumpiert zu werden. Im April 1942 wurde Hörbiger zum Staatsschauspieler ernannt, erkannte aber – anders als die meisten Künstler dieser Zeit - den Missbrauch, den das Regime gerade auch mit der ‚reinen‘ Unterhaltung trieb und versuchte aktiv gegen die NS- Herrschaft anzukämpfen. Am 22. Januar 1945 wurde er verhaftet (er soll eine Spende von R.M. 2.000 für die österreichische Freiheitsbewegung gegeben haben.); kurz vor Kriegsende, am 6. April 1945, erfolgte jedoch zusammen mit anderen politischen Häftlingen seine Freilassung.¹⁶⁵

Als Produzent von typisch deutsch-österreichischen Filmproduktionen kam für Hörbiger die Möglichkeit, seine Filme im Ausland zu produzieren wohl nicht in Frage. Der von den Nazis sehr geschätzte „gute Wiener Film“, den Hörbiger so zeitgemäß in Serie produzierte und dabei auch gute Produkte wie *Fiakerlied* inszenierte, konnte nur im deutschen Sprachraum erfolgreich sein. Diesen Film, an dem Ödön von Horváth maßgeblich mitwirkte, werde ich im Folgenden genauer untersuchen:

¹⁶³ Karsten Witte bemerkt dazu: „Nicht nur der Dichter der ‚Loreley‘ wurde von den Nazis anonymisiert. Die lachenden Erben eigneten sich auch die immateriellen Güter der Unterhaltungsindustrie an.“ Karsten Witte: *Lachende Erben, Toller Tag*, op. cit. 105.

¹⁶⁴ Oliver Rathkolb: *Führertreu und Gottbegnadet, Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, 244.

¹⁶⁵ ebenda, 254.

FIAKERLIED

Vorbemerkung

Fiakerlied war eine Produktion von Paul Hörbigers Produktionsfirma *Algefa-Film* und wurde in den Münchner Geiseltage Studios gedreht.

Die Uraufführung fand am 13.11.1936 in München statt.

In Berlin kam der Film am 11. Dezember 1936 in die Kinos.

Der Film ist nach dem Wiener Schlager *Fiakerlied* Gustav Pickls benannt:

Ich führ zwei harbe Rappen,
 Mein Zeugl steht am Grab'n,
 A so wie die zwei traben,
 werden'S- nicht viel g'sehn hab'n.
 A Peitschen, nein, das gibt's nicht,
 A jessas nur net schlagen.
 Das Höchste wär' a Schnalzer,
 Sonst zerreißen's mir den Wagen.
 Von der Stadt zum Lusthaus fahr i,
 In zwölf Minuten hin,
 Da springt mir kein's net in' Galopp,
 Da geht's nur alleweil trab, trab, trab.
 Und wenn ich's seh so schießen,
 so spür ich's in mir drin,
 Daß ich die rechte Pratzten hab',
 Daß ich a Fiaker bin.
 Ein Kutscher kann ein jeder werd'n,
 Aber fahren, das können's nur in Wien.
 Mei Stolz is, i bin halt a echt's Weaner Kind.
 Ein Fiaker, wie man nicht alle Tage find',
 Mei' Bluat is so luftig, so leicht wie der Wind,
 I bin halt a echt's Weaner Kind. ¹⁶⁶

Dieses Lied ist der Titel des Films und Passagen des Liedes ziehen sich leitmotivisch durch die Handlung.

Der *Film-Kurier* schrieb:

„Wie eine Ballade klingt das Fiakerlied durch das Spiel“ ¹⁶⁷

Entsprechend wurde für den Film geworben:

„Jeder kennt, jeder singt das weltbekannte Fiakerlied, hier wird es zum Mittelpunkt einer dramatischen Filmhandlung. Die gute alte Zeit, das Wien der Jahrhundertwende, wird im 'Fiakerlied' wieder lebendig.“ ¹⁶⁸

Hier wurde das angepriesen, was als ‚guter Wiener Film‘ vom Publikum gerne gesehen wurde: „Wienertum, echtestes und lebenswürdigstes Wienertum präsentierte einst der Wiener Fiaker, der ‚Unnummerierte‘, der noble ‚Gummiradler‘. (...) Kein Gebrauchsvehikel, kein gewöhnliches Lohnfuhrwerk war der Wiener Fiaker, er war eine Art von Privatequipage, die jeder, der einst

¹⁶⁶ Abschrift aus der Titelliste der Film- Prüfstelle vom 30. 10.1936, Prüfnummer: 43809.
 in: Bundesarchiv- Filmarchiv.0

¹⁶⁷ In: Bundesarchiv- Filmarchiv Archivmappe 4289, darin:
 1x *Illustrierter Filmkurier*
 1x Werbung
 1x Das Programm von heute mit Künstlerpostkarte

¹⁶⁸ *Illustrierter Filmkurier* (ohne Datum), ebenda.

nobel leben wollte, auf Stunden und Tage mieten konnte“ schrieb etwas unbeholfen der namenlose Kritiker des *Film-Kurier*. Diesen Fiaker spielte Paul Hörbiger.

Der Kritiker erzählt und interpretiert das Szenario folgendermaßen weiter:

„Der Wiener Fiaker war kein gewöhnlicher Kutscher, sondern ein Herr, wie der, der im Wagen saß. Ein Wiener Fiakerunternehmer hatte stets die besten Pferde, er war eine Art von Sportsmann, dessen sportlicher Ehrgeiz das polizeiwidrige Schnellfahren war und jeden Sommer gab es in Wien am Trabrennplatz ein sehr vornehmes Sportfest der Wiener Nobelfiaker: Das Fiaker- Rennen“.

Interessant ist die Sprache des Kritikers, der, nachdem er darauf hinweist, dass der Fiaker gerne polizeiwidrig fuhr, nun darum bemüht ist, dessen Integrität durch redundante dreifache Nutzung eines Synonyms wiederherzustellen:

„Ein Kavalier am Kutschbock, ein gerader aufrichtiger und aufrechter Charakter; aus uralten Geschlechtern stammend, das war der echte Wiener Fiaker.“¹⁶⁹ Paul Hörbiger spielt diese Inkarnation eines einfachen, guten Menschen, der in den Dienst eines reichen skrupellosen Lebemannes tritt. Es handelt sich um die Konfrontation zweier Welten, die sich diametral gegenüberstehen und es gibt keinen Zweifel an der Zuteilung von Sympathie.

Die Sprache des Kritikers ist besonders in der moralischen Bewertung von gut und schlecht aufschlussreich: „Seine Tragikomik bestand darin, daß er mit seinen noblen Charaktereigenschaften der Diener des Leichtsinns, des eleganten Müßiggangs und der frivolen Genußsucht sein mußte. Das machte ihn oft zu einer tragikomischen Gestalt im Wiener Sittenbild. Der Film ‚Fiakerlied‘ zeigt eine solche tragikomische Gestalt in dem Fiakerkutscher Ferdinand Strödl, der seinen leichtsinnigen jungen Herrn Jolander (Franz Schafheitlin) zu dessen Liebesabenteuern führt, ihm beisteht, wenn die Folgen tragisch zu werden beginnen, ihm mehr ein väterlicher Freund als ein Diener ist. Bis die frivole Leichtfertigkeit des Lebemannes auch nach dem bescheidenen Glück des Fiakerkutschers greift und es zerstört.“¹⁷⁰

Diese anrühige Figur des *Max Jolander* mit dem wenig deutsch klingenden Nachnamen¹⁷¹ wird von Franz Schafheitlin gespielt.

Zu dem Schauspieler des *Jolander* heißt es in den Vorlagen der Verleihfirma *Bavaria* für eine Werbemappe ungeschönt:

„Der Film konnte auf die Dauer an diesem vornehmen Darsteller nicht vorbeigehen: man sucht repräsentierende Schauspieler, Herrenmenschen, denn alles läßt sich erlernen, nur die angeborene und anerzogene Kultur eines Menschen nicht.“¹⁷²

Die *Bavaria* schrieb diese Bemerkung, um nicht etwa den Verdacht zu erwecken, dass die zwielichtige Gestalt des *Jolander* durch einen nicht- arischen Schauspieler dargestellt wurde.

Hörbiger spielt in diesem Film nicht wie in vielen seiner Filme den immer lustigen, singend jodelnden Spaßvogel, sondern eine tragische Figur.

Die *Bavaria* stellte diese Tatsache in ihrer Werbung heraus:

Auf Blatt sechs der Broschüre heißt es unter dem Titel:

„Im Lächeln die Träne Paul Hörbigers als Fiaker.“¹⁷³

Trotzdem Paul Hörbiger nicht zu den schönen Männern gehört (...) Im allgemeinen gilt er als brummig, manchmal ist er eine richtige Nestroy-Figur, voll von sarkastischem Witz und pessimistischen Anwandlungen. Selten gibt der Film ihm die Möglichkeit, das darzustellen, was

¹⁶⁹ ebenda.

¹⁷⁰ ebenda.

¹⁷¹ Der Name ‚Jolander‘ stammt wahrscheinlich von dem griechischen Wort ‚Jolante‘, auf deutsch: Veilchenblüte. Vgl.: *Das große Lexikon der Vornamen*, Hamburg 1999.

¹⁷² Bavaria Werbebroschüre Blatt 9, ebenda.

¹⁷³ ebenda.

er am liebsten möchte: Menschen aus dem Volk, mit ihren Leiden, ihren kleinen komischen Gewohnheiten und Schwächen.“¹⁷⁴

Diese inszenierte Einfachheit Hörbigers wurde nicht nur in Österreich geschätzt, sondern ebenso in Deutschland, was die *Bavaria* wusste und besonders herausstrich: „(...) Beispiellos ist Hörbigers Beliebtheit in Berlin.

(...) Hörbigers letzte grosse (sic) Erfolge waren u.a. sein wundervoll gütiger, zerstreuter Alt-Wiener-Graf in *Puppenfee* und sein erschütternd echter Schubert in ‚Drei Mädel um Schubert‘.“

¹⁷⁵ Bei den Filmen *Puppenfee* und *Drei Mädel um Schubert* handelte es sich ebenfalls um Filme des Regisseurs Emo. Gusti Huber spielt *Ludmilla*, die *Bavaria* macht unter dem Titel: „Ein neues Gesicht - Gusti Huber“ auf ihre Rollen in *Walzer um den Stephansturm* und *Ein junger Herr aus USA* sowie *Savoy-Hotel 217* aufmerksam.

Ludmilla Berndt ist in *Fiakerlied* das einfache, süße Mädel.

Der *Fiaker* ist der integere einfache Mann, der Kritiker des *Film-Kuriers* bescheinigt ihm über die echte Vornehmheit hinaus auch eine naturwüchsige Herzigkeit, denn „außer für die Launen seines Herrn, lebt er nur noch für seine beiden Pferde ‚Hansi‘ und ‚Mausi‘. Die Plauderstündchen mit seinen beiden Rössern füllen nach der Tagesmühe den Feierabend Strödels (sic: hier mit ‚e‘) aus.“¹⁷⁶

In diesem Sinne setzte *Fiakerlied* gleichzeitig auf Elemente des Tierfilms.

Nach der Erwähnung seines polizeiwidrigen Verhaltens wirkt Paul Hörbiger in der Figur des *Fiakers Strödl* durch seine Tierliebe nun wieder doppelt integer.

Die Handlung des Films

Strödl lernt zufällig ein Mädchen kennen, *Ludmilla Berndt* (Gusti Huber), „die kleine Artistin aus der Praterbude, die vor der Rohheit und dem Schmutz ihrer Umgebung geflüchtet ist.“¹⁷⁷

Es entspinnt sich eine zurückhaltende Liebesgeschichte zwischen *Strödl* und *Ludmilla*.

Die Sprache im *Film-Kurier* bleibt von der Anwendung des typischen Nazi-Jargons verschont, erscheint aber in der Nutzung einer Fülle sinnträchtiger Wörter und hymnischer Verehrung des Ideals der Einfachheit aufschlussreich für den Schönheitsbegriff von 1936:

„Zwischen dem Fiakerkutscher und dem hübschen Mädel aus der Schaubude blüht nun die zarte Liebe einfacher Seelen auf, mit der Scheu reiner Gemüter nähern sie sich einander, langsam, zögernd; sie können das Wunder nicht glauben, daß sie plötzlich nicht mehr allein sind.“¹⁷⁸

Ludmilla schämt sich ihrer Herkunft und belügt *Strödl*, indem sie sich von ihm nach ihren Rendez-vous statt zur Schaubude auf dem Prater jedes Mal zu einer falschen Adresse fahren lässt. Neben dem Haus, wo *Strödl* sie absetzt, gibt es einen Durchgang, durch den die Partnerin des Messerwerfers *Golo* (Hermann Erhardt) schlüpft, um zu ihrer Bude auf dem Prater zurückzukehren.. Im *Film-Kurier* heißt es begütigend: „Dieser zärtlichen Scheu entstammt auch die kleine Lüge, mit der *Ludmilla* dem Geliebten ihre Herkunft verbirgt und diese Lüge führt zum ersten Bruch.“¹⁷⁹ Die dramatische Handlung beginnt:

Ferdinand *Strödl* entdeckt ihre List, als er *Ludmilla* abholen möchte, an dem besagten Haus schellt und aufgeklärt wird, dass nie eine *Ludmilla Berndt* dort gewohnt habe. Er stellt sie zur Rede und lässt sie erobert stehen, als sie ihm die Lüge erklären will.

Ludmilla glaubt sich von dem Geliebten verachtet und als der in allen Finessen galanter Werbung

¹⁷⁴ ebenda, Blatt 6.

¹⁷⁵ ebenda, Blatt 6.

¹⁷⁶ *Illustrierter Filmkurier*, ebenda.

¹⁷⁷ ebenda.

¹⁷⁸ ebenda.

¹⁷⁹ ebenda.

erfahrene *Jolander* sie weinend auf einer Praterbank trifft, hat er leichtes Spiel:

- Kann ich Ihnen helfen, Fräulein?
- Mir kann keiner helfen.
- Aber Fräulein, wenn man so hübsch ist, wie sie, dann braucht man doch nicht gleich zu verzweifeln.
- Ich schon.
- Aber laufen Sie doch nicht gleich davon! Ich bin ein absolut anständiger Mensch und Sie können sich ruhig ein paar Minuten mit mir unterhalten. Außerdem habe ich das Gefühl, wir sind zwei gleichgestimmte Seelen.
- Aber Sie wissen doch gar nicht, wer ich bin und woher ich komm.
- Das ist ja gerade das Interessante!
- Weiß man, wann der Herr Strödl zurückkommt?
- Wann der Herr Strödl zurückkommt? Das weiß man nicht.
- Wohin er gefahren ist, weiß man auch nicht?
- Wohin er gefahren ist? Das weiß man auch nicht. ¹⁸⁰

Max Jolander nimmt bewusst die Tatsache in Kauf, dass es sich bei dem Mädchen offensichtlich um die Braut seines Kutschers handelt und setzt sich bei seinen Bemühungen um die Zuneigung des Mädchens darüber hinweg.

Der namenlose Kritiker des *Illustrierten Filmkurier* schildert den weiteren Verlauf folgendermaßen:

„Ludmilla verfällt ihm, ihr Geliebter, der Fiakerkutscher, führte sie ja selbst in die Nähe des anderen, als er sein Mädel in seinem Luxusgefährt wie eine kleine Prinzessin zu den Stätten des Vergnügens kutscherte.

Beim Fiakerrennen am Trabrennplatz erfährt Strödl sein Unglück. Und er tut etwas, was ein Wiener Fiakerkutscher nie tut, was auch Strödl nie getan hat: er schlägt seine Pferde, als er sein Mädel an der Seite seines Herrn, als elegante Dame, in der Loge sitzen sieht. Das kleine Glück des Fiakerkutschers, der dem holden Wiener Leichtsinn dient, zerbricht an diesem Leichtsinn. Ferdinand Strödl ist wieder allein mit seinen beiden Pferden Hansi und Maus, mit denen er sprechen, denen er sein Leid klagen kann. Denn der Wiener Fiaker versteht die Sprache der Pferde, wie diese die seine verstehen; das Wiener Fiakerpferd, zumeist bestes Halbblut, hat fast menschliche Charakterzüge, es ist ein ganz besonderes Pferd.“ ¹⁸¹

Strödl geht zu *Jolander*, der unterdessen um die Praterartistin *Ludmilla* buhlt, um ihm das geliehene Geld für den Kauf seiner Pferde zurückzugeben, was er nun kann, weil er das Rennen gewonnen hat

Vor dem Haus kommt es zum tragischen Höhepunkt des Films:

Golo, der Messerwerfer und Partner von *Ludmilla*, der *Ludmilla* liebt, obwohl diese Liebe nicht auf Gegenseitigkeit beruht, geht zu *Jolanders* Haus, um diesen zu töten. Er trifft dort auf *Ferdinand Strödl* und dieser will ihm das Messer wegnehmen. Im Gerangel wird *Golo* getötet. *Ferdinand Strödl* wird dadurch zum Mörder. Anschließend geht er zu *Jolander* und die Abrechnung *Strödl*s mit *Max Jolander* ist gleichzeitig der Show-down des Films:

Jolander unterbricht das Liebeswerben um *Ludmilla*, weil ihm *Strödl* gemeldet wird und er empfängt ihn jovial in der Halle seiner Villa:

- Also, mein lieber Strödl, ich muß schon sagen, ich freu mich, daß Sie...
- Ich freu mich auch, Herr Jolander, weil ich Ihnen jetzt das Geld zurückgeben kann, was ich Ihnen schuldig bin.
- Was denn für Geld?
- Das Geld, das Sie mir geborgt haben für die Pferd' und den Wagen.

¹⁸⁰ Titelliste der Film- Prüfstelle vom 30. 10.1936, op. cit.

¹⁸¹ ebenda.

- Aber Strödl, das war doch nicht so eilig.
 - Für mich schon, Herr Jolander. Da haben Sie. Außer diesem Geld bin ich Ihnen noch sehr viel Dank schuldig, Herr Jolander, für Ihre große Güte, und auch diesen Dank will ich abstaten, damit.....Herr Jolander!
 - Was ist denn das?
 - Ein Messer, ein ganz ordinäres Messer, Herr Jolander.
- Und dieses Messer hat vor zehn Minuten jemandem gehört, der Sie damit bestimmt besser getroffen hätte, als wie damals der Herr Major, Herr Jolander.
- Sie Strödl, Sie wissen, ich versteh einen Spaß, aber....
 - Ja, ich weiß, für Sie ist alles Spaß, das Leben, die Mädels, die Sie unglücklich machen....alles ist Spaß für Sie; auch das Geld, das Sie mir geborgt haben, haben Sie mir nur geborgt, damit ich Sie recht flott dorthin fahren kann, wo Sie Ihren Spaß finden, was, Herr Jolander?
 - Sind Sie verrückt, Strödl?
- Wie reden Sie denn mit mir? Sie vergessen, vor wem Sie stehen.
- Nein, das vergesse ich nicht. Ich weiß ganz genau, vor wem ich stehe, vor einem gewissenlosen Lumpen.
 - Hände weg! (...) ¹⁸²

In dieser Schlusszene kommt *Ludmilla* hinzu, die aber nichts mehr retten kann und sie steigert das Pathos der Szene:

- Herr Strödl, ich muß Ihnen das alles erklären. Darf ich mit Ihnen gehen?
- Den Weg muß ich alleine gehen!
- Warum?
- Ich habe einen Menschen umgebracht.
- Nein... !!
- Auf meinem Grabstein, da soll steh'n,
Damit's die Leute auch deutlich seh'n:
Sei' Stolz war, er war halt a echt's Weaner Kind, A Fiaker, wie man nicht alle Tag' find'. Sei Bluat war so luftig, so leicht wie der Wind, Er war halt a echt's Weaner Kind. (...)

Der Film und die Fabel: Horvaths Spuren

Es geht in diesem historisch im 19. Jh. angelegten Film neben einer tragischen Liebesgeschichte mit Tierfilmelementen um die Gegenüberstellung zweier Typen: Dem geraden, aufrechten und aufrichtigen Fiaker *Strödl* und dem frivol, leichtfertig, elegant- müßigen *Jolander*.

Dieser Kampf zweier Charaktere verdient bei einem Film, der Ende 1936 uraufgeführt wurde, eine genaue Betrachtung: Der Sieg des Schlichten über die verfeinerte und elegant- müßige Lebensart ist ein klassisches Filmmotiv, das bis in die heutige Zeit immer wieder verfilmt wird.

Per se bedeutet die Handlung keinen Hinweis auf in Szene gesetzten Antisemitismus, allerdings lässt der fremdländisch klingende Name ‚*Jolander*‘ aufhorchen.

Es wäre euphemistisch, das von der *Bavaria* gelieferte Material lediglich als „tendenziös“ zu bezeichnen, denn das Beiprogramm und die „Artikel für die Presse“ sind mit eindeutig nationalsozialistischer Tendenz geschrieben.

Der Film, ein in Wien immer wieder gespielter Kinoklassiker, entzieht sich in seiner Gesamtheit meistens dem im *Illustrierten Filmkurier* beschworenen Rühr- Stil. Paul Hörbiger gelingt es, eine tragische Figur überzeugend darzustellen und der unsympathische *Jolander* wird von Franz Schafheitlin überzeugend gespielt, so dass die Figur des Lebemanns keineswegs outriert wirkt. Der Film ist insgesamt frei von Übertreibungen.

¹⁸² ebenda

Der nationalsozialistische Zensor gab den Film mit folgendem Vermerk frei:

„Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen vom vollendeten 14. Lebensjahre ab, zugelassen.“¹⁸³

Es ist anzunehmen, dass Paul Hörbiger in diesem von ihm produzierten Film wie in *Peter im Schnee* die Dialogregie hatte, ohne dass dies sonderlich erwähnt wird. Die echte Tragik im Film konnte auch keinem Zensor entgehen und so findet sich in den Titellisten auch noch der Vermerk: „Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktage geeignet.“¹⁸⁴

Die Prüfung der Film- Prüfstelle war am 30.10.36 mit der Eintragung der Prüfstelle (auf dem Original im Bundesfilmarchiv finden sich weder Stempel noch Unterschrift) abgeschlossen, d.h. nach Ansicht des Films 13 Tage vor der ersten Uraufführung in München. (In Berlin fand am 11. Dezember eine zweite Uraufführung statt.) Es gab auch nichts gegen diesen Film, angesiedelt um die Zeit der Jahrhundertwende mit und von Paul Hörbiger einzuwenden.

Wegen eventueller Bedenken seitens der Film- Prüfstelle hatte ja die *Bavaria*, (Auf der Titelliste der Film- Prüfstelle wird statt der *Bavaria* die *Bayrische Film G.m.b.H.* genannt) den Kotau gemacht und „Herrenmenschen“ im Filmpersonal eigens erwähnt.

Paul Hörbiger hatte andere Produkte mitgestaltet, die ihn weit mehr kompromittierten¹⁸⁵ als dieser Film, der ein ewiges Thema gut darstellt: den Kampf zwischen Klein und Groß, Mächtigen und Machtlosen.

Die Botschaft von *Fiakerlied* geht über die nationalsozialistische Korruption hinaus, Emo und Hörbiger verzichteten auf eindeutig Propaganda- Motive im Sinne dieses Regimes.

Wie der Film *Einen Jux will er sich machen* gehört er zu den am besten gelungenen Produkten, an denen Horváth mitgewirkt hat. In keinem Filmlexikon wird H. W. Becker alias Ödön von Horváth als Co- Autor dieses Films genannt. Renate Schleder hat über diesen Film stilistische Untersuchungen angestellt, die sehr aufschlussreich sind: „... bei genauerer Betrachtung finden sich allerdings einige Hinweise auf die für Ödön von Horváth typische Diktion (...) So z.B. die Ankündigung des Varieté-Programms durch den Ausrufer, die im krassen Gegensatz zu der Armseligkeit der Umgebung steht: „Meine Damen und Herren! Hier sehen sie etwas, was sie noch nie gesehen haben und nie wieder sehen werden! Oft kopiert, nie erreicht! Veretta, die Jungfrau am Messerbrett und ihr Partner Golo, der Messerwerfer, genannt der blitzende Tod! Meine Damen und Herren! Die Künstler begeben sich jetzt hinein und es beginnt unser erstklassiges, unser sensationelles, unser vornehmes Familienprogramm!“

Dieser verbale Aufbau einer Scheinwelt findet auch beim Oktoberfest in „Kasimir und Karoline“ statt: DER AUSRUFER (schlägt auf den Gong): Meine Damen und Herren! Wir waren dort stehen geblieben, daß Juanita auf dem ganzen Leibe tierisch behaart und daß auch die Anordnung ihrer inneren Organe wie bei einem Tiere ist. Trotzdem hat Juanita aber eine äußerst rege Phantasie. So spricht sie perfekt englisch und französisch und das hat sie sich mit zähem Fleiß selbst beigebracht. Und nun wird sich Juanita erlauben, den Herrschaften eine Probe ihrer prächtigen Naturstimme zu geben! Darf ich bitten --

¹⁸³ ebenda.

¹⁸⁴ ebenda.

¹⁸⁵ vgl. auch den von Paul Hörbiger produzierten Film *Schabernack*, in dem Lieder der Comedian Harmonists vorkamen, deren Namen aber im Abspann getilgt waren: Karsten Witte: *Lachende Erben, Toller Tag*, op. cit., 105. Da Jazz als „entartet“ verboten war, mussten Künstler häufig eine Gratwanderung mit autorisiertem und verbotenem Material machen, wie folgende Episode zeigt: „Schäfer berichtet, dass deutsche Swingmusiker, wollten sie den ‚St. Louis Blues‘ spielen, die Gestapo mit der Ansage täuschten, sie spielten das ‚Lied des blauen Ludwig‘. Getäuscht wurden nur jene, die Berichte in Begriffen schreiben mussten. denn auch ein Gestapo-Spitzel war in geschildertem Umstand potentiell Publikum. Seine Sinne ließen sich schwerer täuschen als sein Bewußtsein. Mögen seine Ohren den ‚blauen Ludwig‘ gehört haben, seine Beine tanzten den ‚St. Louis Blues‘. vgl. ebenda, 105.

(Auf einem ausgeleihten Piano ertönt die Barcarole aus Hoffmanns Erzählungen.)

(GW V, S. 101) Martin Hell hat in seiner Untersuchung über „Kitsch als Element der Dramaturgie Ödön von Horváths“ dazu festgestellt:

„‘Kunstvorträge’ gelten stets als Höhepunkte kleinbürgerlicher Festveranstaltungen; der Autor (gemeint ist Horváth, Anm. d. Verf.) verdeutlicht dies über den optisch erkennbaren Rahmen hinaus nicht zuletzt auch an der geschwellenen Sprache der Ankündigungen, die einen Hinweis auf seine kritische Intention erlaubt.“

Die Bemerkung des Messerwerfers Golo „Ich bin Künstler, ich muß Stimmung haben“, als die ältliche, etwas korpulente Schaubudenbesitzerin erfolglos den Platz seiner Partnerin Ludmilla im schäbigen Probenraum des Varietes einnehmen will, entspricht exakt Horváths Methode, durch den Einsatz verbaler Phrasen die Brüchigkeit der jeweiligen Situation aufzuzeigen.

Das ist auch deutlich in der Szene zwischen Jolander und Franzi zu hören, als dieser, um das inzwischen lästig gewordene Mädchen abzufertigen, auf einen Termin verweist:

„Ich hab nämlich auch eine sehr dringende Verabredung in einem sehr vornehmen Kunstinstitut“ Das „vornehme Kulturinstitut“ ist das heruntergekommene Vorstadtvariete und die Redewendung entspricht der Fassadenkultur, die in den „Geschichten aus dem Wienerwald“ auch Marianne anlässlich ihres Vorsprechens bei der Baronin mit den „internationalen Verbindungen“ vorfindet.

Die Figur der Ludmilla ist eine weitere Variante der Horváthschen Fräuleinfigur. Der Versuch ihre Lebensumstände zu verändern scheitert, der Traum vom besseren Leben erfüllt sich nicht und sie kehrt desillusioniert in das Variete zurück, wo Golo sie erwartet:

Golo: Das Fräulein hat sich’s also nicht verändert?

Ludmilla: Nein, leider.

Diesem Traum, auf dessen Scheitern unweigerlich der Absturz folgt, jagt auch Karoline in „Kasimir und Karoline“ nach:

Karoline: Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich - aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln und das Leben geht weiter, als wäre man nie dabei gewesen.“¹⁸⁶ Renate Schleder kommt ebenfalls zu dem Ergebnis, dass inhaltlich und dramaturgisch der Film „Fiakerlied“ von allen Arbeiten, die Ödön von Horváth für die Filmindustrie ausgeführt hat, das beste Produkt ist.

Horváth schrieb auch zu dem Film *Einen Jux will er sich machen* gemeinsam mit Bobby E. Luthge das Drehbuch, ein Film, in dem Hörbiger ebenfalls eine Hauptrolle spielte, wie aus einem Brief der *Minerva Tonfilm GmbH* vom 24.01.1935 an den Komponisten Adler hervorgeht:

Die Berliner 'Minerva Tonfilm G.M.B.H.' fragt brieflich bei Hans Adler an, ob er für 'einen Film nach der Nestroy'schen Posse *Einen Jux will er sich machen* mit Luise Ullrich, Paul Hörbiger und weiterer prominenter Besetzung' Liedtexte schreiben wolle. „Die Arbeit an dem Drehbuch, das von den Herren Bobby E. Luthge und Oedön Horvath hergestellt wird, ist bereits soweit vorgeschritten, dass dasselbe in der ersten Februar-Hälfte fertig sein wird.“¹⁸⁷

Im Folgenden wird dieser Film genauer untersucht.

¹⁸⁶ vgl. Schleder, Renate : Horvath und der Film, op.cit., 28ff.

¹⁸⁷ vgl. Horváth- Chronik, op. cit. 114 f.

DAS EINMALEINS DER LIEBE

Einleitung

In einem Brief Horváths an seinen Freund Hans Geiringer berichtete er am 16. September 1934 von seinen Filmplänen.¹⁸⁸

In diesem handschriftlichen Brief heißt es: „Ob ich den ‚Kean‘ mache, ist mir noch nicht ganz klar. Er soll erst Anfang April erscheinen, so hätt ich also noch Zeit. Zur Zeit arbeite ich am ‚Jux‘, alles andere ist noch in Schweben.“

Mit *Jux* meint Horváth/Becker den Film *Das Einmaleins der Liebe* nach dem Theaterstück *Einen Jux will er sich machen* von Johann Nepomuk Nestroy.

Weiter schreibt er: „Bei meinen sonstigen Filmen geht alles durch- einander. Den „Kuss im Parlament“ hat er verboten, in Deutschland ist aber damit nichts mehr zu machen.“¹⁸⁹

Vielleicht übernimmt ihn die amerikanische Fox, aber das ist nur sehr -(dreifach unterstrichen)-vielleicht!!

Der Film *Das 1 x 1 der Liebe* wurde am 20.09.1935 uraufgeführt.

Carl Hoffmann führte die Regie.¹⁹⁰

Mit Luise Ulrich als *Sophie Bruninger*, Paul Hörbiger als *Alois Weinberl*, Theo Lingen spielte den *Melchior Feuerfuchs*, Lee Parry *Madame Knorr*, Paul Henckels den *Zangler* und Gustav Waldau spielte *Modlinger* u.a., hatte der Film eine prominente Besetzung aufzuweisen. Das Drehbuch stammt von Bobby E. Luthge nach der frei von H. W. Becker bearbeiteten Posse Nestroys: *Einen Jux will er sich machen*.

Die Inszenierung war aufwendig mit vielen Außenaufnahmen, Pferdekutschen usw., es handelte sich um einen Film aus „der guten alten Zeit“.

Als solcher wurde er von der *Minerva Tonfilm G.m.b.H.* in ihrer Werbebroschüre zum Film gleich in der ersten Zeile angekündigt:

Der Inhalt

Auf einem Block der Filmverleihgesellschaft *Europa* wird der Film wie folgt beschrieben: „Kleinstadtfrühling in der guten alten Zeit. Der Kaufladen von Tullingen wird von einem netten und tüchtigen jungen Mann namens Weinberl betreut. Die ganze Last des Geschäfts ruht schon seit Jahren auf ihm, da sein Chef, der alte Griesgram Zangler, selber nicht mitarbeitet. Wie er einmal in einer freien Minute vor den Laden tritt, sieht er, daß viele Postkutschen mit eleganten Damen und Herren nach der Residenz fahren, ja, er hat plötzlich den Eindruck, als winke ihm eine dieser schönen Damen mit dem Taschentuch. Von diesem Augenblick ist er nicht mehr zu halten, einmal nach der Stadt zu fahren, die schöne Frau zu suchen und zu finden, einmal ein großes Abenteuer zu erleben!“¹⁹¹

¹⁸⁸ Faksimile des Briefes in: *Ödön von Horváth, Leben und Werk in Daten und Bildern*, herausgegeben von Traugott Krischke und Hans F. Prokop, Frankfurt/M. 1977, 163.

¹⁸⁹ Da Goebbels die einzige Person war, die einen Film verbieten konnte, ist vermutlich er gemeint. (Anm. d. Verf.)

¹⁹⁰ Als Kameramann der Stummfilmzeit hatte Carl Hoffmann in mehreren wichtigen Produktionen Kamera geführt, u.a. 1916 in *Die Rache des Homunkulus* und 1922 *Dr. Mabuse, der Spieler*; 1926 *Faust*. Er arbeitete ebenfalls als Kameramann in über 40 Filmen der Tonfilmzeit zwischen 1930 und 1945. Regie führte er außer in diesem Film in den vier Filmkomödien: 1935 *Viktoria; Die lustigen Weiber*, 1936 *Die Leute mit dem Sonnenstich*; 1938 *Ab Mitternacht*.

¹⁹¹ DIN A 3 Block der *EUROPA* Filmverleih Aktiengesellschaft, Reklame- Ratschläge

Der Postkutscher und Freund *Weinberls*, *Modlinger*, will *Weinberl* mit *Sophie Bruninger* verheiraten und hat die Sache bereits mit *Sophies* Vater abgemacht. *Sophie* will davon nichts wissen. Der Postkutscher *Modlinger* lädt *Sophie* nach Tullingen ein, wo sie sich inkognito *Weinberl* einmal ansehen soll. *Weinberl* bittet um Urlaub, um in die Residenzstadt zu fahren, *Zangler* lehnt den Urlaub ab, fährt aber selber, um dort der Modewarenhändlerin *Knorr* einen Heiratsantrag zu machen. *Weinberl* gefällt *Sophie*, aber sie möchte ihn auf die Probe stellen, da ihr zukünftiger Ehemann über mehrere gute Eigenschaften verfügen muss: Er muss liebenswürdig, romantisch, musikalisch, ein guter Tänzer und treu sein.

Weinberl schließt vorübergehend den Laden, um mit dem Postkutscher in die Residenzstadt zu fahren, er verschiebt brieflich den Antritt des neuen Lehrlingen *Christopherl*.

Sophie gibt sich am nächsten Morgen als dieser Lehrlinge aus, der den Brief leider nicht bekommen hat und erpresst *Weinberl* sie mit in die Residenz zu nehmen mit der Drohung, alles an *Zangler* zu verraten, so dass er schließlich einwilligt. In der Postkutsche gesellt sich zu den Reisenden der Zuschneider *Melchior Feuerfuchs*, der vor Beginn seiner neuen Arbeit bei *Frau Knorr* ebenfalls auf der Suche nach einem Jux in die Stadt fährt. Außerdem steigt an der nächsten Station noch die Modewarenhändlerin *Frau Knorr* selbst in die Kutsche. *Weinberl* und *Feuerfuchs* wollen sich für den Aufenthalt in der Stadt besser klingende Namen zulegen und die als „*Christopherl*“ verkleidete *Sophie* stellt *Frau Knorr* die beiden als Aristokraten vor. *Weinberl* verleiht sie den Namen „*Baron Pressanone*“, da sie von *Frau Knorr* ein Gespräch mitangehört hat, wonach dieser vermeintliche Baron für einen Kreditschwindel einer Tänzerin gebraucht wurde, der angeblich die von ihr bestellten Kleider bei *Frau Knorr* bezahlen soll. *Frau Knorr* ist wegen des zu erwartenden Geldes hocherfreut über die Bekanntschaft mit „*Pressanone*“ und lädt die beiden zu sich nach Hause ein. Dort angekommen geht die Tänzerin *Carlotta* zum Schein auf den falschen Baron ein und begrüßt diesen als ihren Geliebten.

Zangler hatte sich für seinen Heiratsantrag bei *Frau Knorr* bei einem Verjüngungskünstler 20 Jahre jünger machen lassen und bekommt deswegen Ärger mit der Polizei.

Weinberl und *Feuerfuchs* spielen das Hochstaplerspiel indessen weiter, *Weinberl* findet Gefallen an *Carlotta* und *Feuerfuchs* will die Liebe seiner zukünftigen Chefin gewinnen, während *Zangler* von der Polizei festgehalten wird und kommt deswegen nicht auf den Ball in die Apollo-Säle.

Sophie ist mittlerweile aus Zuneigung zu *Weinberl* auf *Carlotta* eifersüchtig geworden, tritt ihr gegenüber, droht ihr ihren Schwindel mit dem falschen Baron aufzudecken und schlägt *Carlotta* in die Flucht. Im Kleid der Tänzerin geht sie als *Carlotta* verkleidet auf den Ball in die Apollo-Säle. *Weinberl* hat inzwischen von *Frau Knorr* die Rechnung für ihre Kleider bekommen und verhält sich darum ihr gegenüber sehr kühl. *Sophie* klärt *Weinberl* über ihre Maskerade auf und sie lockt ihn von dem Fest weg. Sie müssen fliehen und *Weinberl* flüchtet in einen Fesselballon, der sich löst und nach Tullingen fliegt. Als *Zangler* mit *Carlotta*, deren Bekanntschaft er inzwischen gemacht hat, dort ankommt, steht *Weinberl* schon wieder im Laden.

Die Vorlage: *Einen Jux will er sich machen* von Johann Nepomuk Nestroy

In der 1842 im Wiener *Theater an der Wien* uraufgeführten *Posse mit Gesang* (Musik: Ad. Müller) von Johann Nepomuk Nestroy spielt sich die Geschichte in etwa wie folgt ab: Der Gewürzkrämer *Zangler* will zu seiner Braut, der Modewarenhändlerin, *Madame Knorr*, in die Residenzstadt fahren. Vor der Reise hat er noch einiges zu erledigen: Er verweigert *Sonders* die Hand seines Mündels *Marie*, er wirft den Hausknecht *Kraps* hinaus und nimmt an seiner Stelle *Melchior*, der alles „klassisch“ findet¹⁹², auf. *Weinberl* ernennt er sogar zum Associé. Im Laden

Das Einmaleins der Liebe, Der Inhalt des Films in : Bundesarchiv, Filmarchiv; Archivmappe 3403.

¹⁹² Vgl. *Kindler-Lexikon*, op. cit.

arbeitet auch der Lehrjunge *Christopherl. Weinberl* und *Christopherl* wollen sich in der Stadt *einen Jux machen*.

In der Stadt werden die Geburt des Prinzen und damit verbundene große Feierlichkeiten erwartet.¹⁹³ Sie fahren in die Stadt, laufen aber *Zangler* fast in die Arme, flüchten in eine Wohnung, zufällig die *Madame Knorrs*.

Weinberl gibt sich als Gemahl einer ihrer anwesenden Kundinnen, *Frau Fischer*, aus. Diese hat Schulden bei *Madame Knorr* und geht zum Schein auf den Schwindel ein, lädt aber alle, um *Weinberl* zu bestrafen, zu einem opulenten Mahl ein, das dieser dann bezahlen soll. Er entkommt der Bezahlung wieder durch eine Flucht, diesmal durchs Fenster. In dasselbe Restaurant gelangen auch *Sonders*, der *Marie* entführt hat, *Zangler* und *Melchior*. Es entsteht, als *Marie* und *Sonders* wirklich erscheinen, „eine tolle Verwechslungs-, Verkleidungs-, Verstellungs- und Verfolgungskomödie“¹⁹⁴

Weinberl und *Christopherl* fliehen in *Sonders'* Wagen. Sie werden in eine Polizeigeschichte unter dem Namen *Marie- Sonders* verwickelt und verwechselt und geraten schließlich unter Polizeischutz - auf *Zanglers* Anweisung - direkt zu *Zanglers* Schwägerin, *Frau Blumenblatt*. Auch alle andern kommen in *Frau Blumenblatts* Wohnung. Wieder gelingt es *Weinberl* und *Christopherl* zu entfliehen, während *Sonders* festgenommen wird.

Christopherl und *Weinberl* sind am Ende vom *Jux* enttäuscht und kehren in die Kleinstadt zurück. Dort ertappen sie den entlassenen Hausknecht *Kraps* bei einem Einbruchversuch; sie fassen den Räuber und finden *Zanglers* besondere Anerkennung. Er hat von ihrer Abwesenheit überhaupt nichts gemerkt.

Drei glückliche Paare beschließen das Stück:

Weinberl heiratet *Frau Fischer*, *Zangler* *Frau Knorr* und *Sonders*, der zum guten Schluss eine reiche Erbschaft macht, bekommt *Marie*.

Es handelt sich um uraltes, manchmal simpel anmutendes Possengut und eine Charakterstudie Nestroys. Die von Becker bearbeitete Fassung bzw. das Drehbuch von Bobby E. Lühge weicht stark von Nestroys Posse in vier Aufzügen ab und ich werde im Folgenden die Unterschiede erläutern.

Die Bearbeitung, Vergleich der Motive und Figuren des Films mit der Vorlage

Horváth alias Becker schrieb Nestroys Posse für den Film gänzlich um.

Bobby E. Lühge, den Horváth gut kannte, schrieb das Drehbuch zum Film.

Bobby E. Lühge (eigentlich Erwin Robert Lühge) hatte schon 1933 (gemeinsam mit K.A. Schenzinger) das Drehbuch zu dem erfolgreichen Propagandafilm *Hitlerjunge Quex* mit Heinrich George geschrieben. Es ist nicht nachzuweisen, inwieweit Horváth genaue Vorgaben und Arbeitsanweisungen hatte, aber angesichts der bereits seit den 20er-Jahren sehr professionell arbeitenden Filmindustrie ist anzunehmen, dass er genaue Vorgaben hatte, vor allem wenn so kompetente Komödienschauspieler und –Schreiber wie Paul Hörbiger, Bobby E. Lühge usw. an der Produktion mitwirkten.

Um die Arbeitsweise Horváths und Bobby E. Lühges zu erklären, stellt sich die Frage, wie sie mit dem zu bearbeitenden Stoff Nestroys umgehen.

Zuerst einmal fällt auf, dass das Filmszenario die Posse Nestroys stark verändert.

¹⁹³ Der Ort der Handlung, die *Residenzstadt*, ebenso wie die Zeit des Geschehens bleiben unbestimmt. Es ist die Geburt irgendeines Prinzen oder einer Prinzessin zu irgendeiner Zeit. Es wird nicht der Versuch gemacht, durch Historisierung die Geschichte aufzuwerten und somit bleibt die Posse ihrer Gestalt treu.

¹⁹⁴ Vgl. *Kindler-Lexikon*, op. cit.

Das Motiv der Verkupplung *Sophies* mit *Weinberl* durch den Postkutscher *Modlinger* kommt neu hinzu, ebenso das Motiv, dass *Sophie Weinberl* auf die Probe stellt und ihre Verkleidung als Ladenjunge, der *Weinberl* in die Residenz begleitet.

Durch diese Motive entsteht eine neue Komik, die sowohl auf rührseligen Schwankmotiven basiert, als auch Szenen mit erotischen Konnotationen, die in der Vorlage nicht vorkommen:

Gleich in der ersten Szene finden sich unmissverständlich erotische Andeutungen, die man in gewisser Weise als Modernisierungen bezeichnen kann: Es ist *Weinberl*, der die Idee hat, in die Residenz zu fahren (nicht wie im Stück *Herr Zangler*) und er schwärmt vor seinem Patron:

- Weinberl: Auf der ganzen Welt ist jetzt Frühling ausgebrochen. Auch in der Residenz ist jetzt Frühling.
- Zangler: Ich habe mir schon gedacht, daß da kein Winter geblieben ist.
- Weinberl: Die Blumen blühen, die Frauen schlagen aus, nein, die Bäume schlagen aus. Ja ja, die schönsten Prinzipien, Herr Prinzipal, werden jetzt plötzlich wankend. Die Liebe erwacht, besonders beim schönen Geschlecht. Jawohl Herr Prinzipal, duftige Taschentücher werden einem geheimnisvoll zugeworfen. (...)

Als Autor von Dialekt- Volksstücken ist der 100 Jahre vor Horváth in Wien geborene Johann Nepomuk Nestroy (07.12.1801) ein Vorläufer Horváths, der diesen Autor sehr schätzte.

Die Kunst, ungeschönte Sprache einfacher Menschen bühnentauglich zu machen und darzustellen, beherrschte Nestroy meisterhaft, seine Dialoge machen die Charaktere der Figuren mit einzigartigen Charakterbeschreibungen in wenigen Sätzen anschaulich und verfügen über Geschwindigkeit und Sprachwitz..

Nestroy beschrieb die Menschen ohne Beschönigung so wie sie sind und manche Dialoge nehmen die entlarvende Sprachkunst Horváths vorweg, wie ich an folgendem Beispiel deutlich machen möchte:

- „- Zangler: Ich habe Ihnen jetzt ein für allema g'sagt -
- Sonders: Und ich Ihnen ein für allemal erklärt -
- Zangler: Daß Sie meine Nichte und Mündel nicht kriegen!
- Sonders: Daß Marie die Meine werden muß!
- Zangler: Das werd' ich zu verhindern wissen!
- Sonders: Schwerlich so sicher, als ich es durchzusetzen weiß!
- Zangler: Kecker Jüngling!
- Sonders: Hartherziger Mann! Was haben Sie gegen mich? Meine Tante in Brüssel ist reich.
- Zangler: Gratulier'!
- Sonders: Ich werde sie beerben.
- Zangler: Aber wann?
- Sonders: Sonderbare Frage! Nach ihrem Tode.
- Zangler: Und bis wann wird sie sterb'n? Aha, da stockt die Antwort. So eine Tant' in Brüssel kann leben, so lang sie will.
- Sonders: Das wünsch' ich ihr vom Herzen, denn ich weiß, daß sie auch bei Lebzeiten reichlich zu meinem Glücke beitragen wird.
- Zangler: Reichlich beitragen - wieviel is das in Brüssel? Reichlich beitragen is hier das unbestimmteste Zahlwort, was es gibt, und in unbestimmten Zahlen schließ' ich kein Geschäft. Und kurz und gut, ins Ausland lass' ich meine Mündel schon durchaus nicht heiraten.
- Sonders: So heirate ich sie und bleibe hier.
- Zangler: Und derweil schnappt dort ein anderer die Erbschaft weg, das wär' erst gar das Wahre! Mit ei'm Wort, g'horsamer Diener! Plagen Sie sich auch nicht zu sehr mit unnötigem Herumspekulier'n um mein Haus! Meine Nichte is heut' früh an den Ort ihrer Bestimmung abgereist.

- Sonders: Wie, Marie fort -?
- Zangler: Ja, nach Dingsda - logiert in der ungenannten Gassen, Numero soundso viel, im beliebigen Stock, rechts bei der zug'sperrten Türe, da können S' anläuten, so oft S' wollen, hineinlassen wer'n s' Ihnen aber nicht.“¹⁹⁵

Nestroy inszeniert in dieser Szene den ungebrochenen Materialismus eines geizigen alten Krämers. Diese Szene hat im Film keine Entsprechung, weil das Motiv des Mündels Zanglers, das einen jungen Mann heiraten will und mit ihm flüchtet, nicht mehr vorkommt.

Das Drehbuch Luthges bzw. Horváths verzichtet allerdings auch in Szenen, die beibehalten werden, weitgehend auf Originaldialoge Nestroys,

Ein typisches Beispiel für die Umarbeitung stellt die Szene dar, in der die beiden Hochstapler Weinberl und Frau Fischer im Modesalon der Frau Knorr aufeinander treffen, welche einander nicht kennen, aber beide um Unauffälligkeit bemüht sind.

Bei Nestroy finden sich folgende Dialoge:

„2. Aufzug, 7. Auftritt

Frau von Fischer. (*tritt befremdet zur Mitte ein*); Die Vorigen

Philippine (*zu Frau von Fischer*). Jetzt sehn Sie, daß ich kein' Spaß hab' g'macht.

Madame Knorr. Nein. es is Ernst, da steht er, dein Gemahl, der Herr von Geist -

Frau von Fischer. Mein Gemahl -? Und er hat dir selbst gesagt -?

Madame Knorr. Daß du seit drei Tagen die Seinige bist - jetzt nutzt keine Verstellung mehr. - (*Zu Philippine.*) Philippine, lassen Sie g'schwind Kaffee machen und dann soll - (*gibt ihr leise mehrere Aufträge.*)

(*Frau von Fischer betrachtet Weinberl scharf. Weinberl zieht sich verlegen immer mehr links zur Seite.*)

Frau von Fischer. (*nach einer Pause vortretend, für sich*) Das ist entweder eine exzentrische Art, den Anbeter machen zu wollen, oder der Mensch erlaubt sich einen Scherz mit mir; im ersten Fall verdient die Sache nähere Erwägung, im zweiten Fall verdient die Keckheit Strafe; in jedem Fall aber muß ich ins klare kommen, und das kann ich am besten, wenn ich in seine Idee einzugehen scheine, vor meiner Freundin seine Frau spiele und die Gelegenheit abwarte, ihn in die Enge zu treiben.

Philippine (*zu Madame Knorr*). Schon recht, Madame! - (*Geht zur Mitte ab.*)

Madame Knorr (*zu Frau von Fischer*). Und jetzt zu dir, du garstige Freundin -

Weinberl (*leise zu Christopherl*). Die garstige Freundin ist eigentlich sehr sauber.

Christopherl (*leise zu Weinberl*). Was nützt das, wir kommen doch in eine wilde G'schicht'. -

Madame Knorr (*zu Frau von Fischer*). Wie hast du das übers Herz bringen können, zu heiraten, ohne daß ich was weiß?

Frau von Fischer. Es war ein Grund - den dir mein lieber Mann sagen wird.

Weinberl (*verblüfft für sich*). Sie sagt »lieber Mann« - sie tut richtig so -

Madame Knorr. Nun, Herr von Geist?

Weinberl (*verlegen*). O, den Grund, den kann Ihnen meine liebe Frau ebensogut sagen.

Frau Fischer. Nein, lieber Mann, sag' du es nur.

Weinberl (*wie oben*). Ah, geh, liebe Frau, sag' du's!

Frau Fischer. Es war eine Laune von meinem lieben Mann -

Weinberl (*sich mehr und mehr fassend*). Und zugleich auch eine Laune von meiner lieben Frau -

Madame Knorr. Es is aber unerklärbar -

Weinberl. Daß zwei Leut' wie wir bei Laune sind, das is gar nicht unerklärbar.

Madame Knorr. Die Bekanntschaft muß aber doch schon viel länger -

Frau von Fischer. Ach, das nicht, wir kennen uns erst sehr kurze Zeit.

¹⁹⁵ Johann Nestroy: *Einen Jux will er sich machen*, Posse mit Gesang in vier Aufzügen, Stuttgart 1998, 5 f.

Weinberl. Unglaublich kurz! Die G'schicht' war so über Hals und Kopf.

Christopherl (*leise zu Weinberl*). Jawohl is s' uns über 'n Hals kommen, den Kopf aber heißt's jetzt aus der Schlinge ziehn.

Madame Knorr. Da kann man sehen, die Ehen werden im Himmel geschlossen.

Weinberl. Richtig bemerkt, im Himmel werden s' geschlossen, darum erfordert dieser Stand auch meistens eine überirdische Geduld.

Frau von Fischer. Sehr unrichtig bemerkt, denn du hast dich hoffentlich nicht über mich zu beklagen.

Weinberl. O nein! -

Frau von Fischer. Hab' ich dir schon ein einziges Mal widersprochen?

Weinberl. Nein, das is wahr.

Frau von Fischer (*mit Beziehung*). Suche ich nicht in deine Ideen einzugehn - selbst wenn ich keinen stichhaltigen Grund herausfinde?

Weinberl. Das ist auch wahr! -

Christopherl (*leise zu Weinberl*). Das is a feine Kundschaft, fahr'n wir ab!

Weinberl (*zu Frau von Fischer*). Weil du mir nie widersprichst, so wirst du auch nix dagegen haben, wenn ich dich jetzt bei deiner Freundin lass' und meinen Geschäften nachgehe.

Frau von Fischer. O, da würd' ich sehr viel dagegen haben. Du hast für heute kein Geschäft mehr, als für unser Vergnügen zu sorgen! Zum ersten Male muß es jetzt nach meinem Willen gehen.

Weinberl. Aber ich muß -

Frau von Fischer (*imponierend*). Für diesmal unbedingt den Befehlen der Frau gehorchen!

Weinberl (*verblüfft*). Ja, ja, gehorchen, sag' nur, was du eigentlich schaffst?

Christopherl (*leise zu Weinberl*). Aber was treiben S' denn?

Weinberl (*leise zu Christopherl*). Ich trau' mich nicht zu widersprechen.

Christopherl (*wie zuvor*). Zwei Minuten stellen S' jetzt ein' Ehemann vor und sind schon Simandl, Sie haben eine großartige Anlag'.

Madame Knorr (*welche leise mit Frau von Fischer gesprochen*). Scharmant, dort fahren wir hin, der Garten is prächtig, die Bedienung ist einzig -

Frau von Fischer. Mein Mann soll uns dort traktieren.

Madame Knorr. Da hinaus eine Partie zu machen, das ist eine Idee von dir, die wirklich einen Kuß verdient, den dir dein Mann auch allsogleich -

Weinberl (*zu Madame Knorr*). Glauben Sie? Ja, ich bin der Mann, der niemandem sein Verdienst abstreiten will. Wenn Sie also der Meinung sind, daß sie ein' Kuß verdient -

Madame Knorr. Ohne weiteres! (*Zu Frau von Fischer*) Nur keine Umständ' g'macht vor einer Freundin!

Weinberl. So geh, Gemahlin! (*Küßt Frau von Fischer, welche verlegen zögert*).

Madame Knorr. So seh' ich's gern von junge Eheleut'.

Weinberl (*für sich*). Das is ein Götterweib. (*Zu Frau von Fischer.*) Gemahlin, wenn du recht bald wieder eine Idee hast, die einen Kuß verdient, so gibt ich dir gleich ein paar à conto auf deine nächsten Ideen.

Madame Knorr. Ein Schalerl Kaffee müssen wir aber noch trinken, eh' wir ausfahren. Der Herr Cousin kann gleich um ein Wagen gehen, und Sie (*zu Weinberl*) spazieren indessen (*nach rechts zeigend*) in mein Zimmer hinein, ich muß Ihrer Frau im Atelier draußen eine neue Form von Hauberln zeig'n, von Hauberln -! Wir werden Ihnen nicht zu lang warten lassen, Sie verliebter Gemahl, Sie. (*Geht mit Frau von Fischer und Christoph ldurch die Mitte ab.*)“¹⁹⁶

Im Film ist *Frau von Fischer* die Sängerin *Carlotta*. Die als Lehrjunge *Christopherl* verkleidete *Sophie* hatte ein Gespräch der *Madame Knorr* belauscht und erfahren, dass die Sängerin *Carlotta*

¹⁹⁶ ebenda, 39 ff.

sich ein Kleid bei ihr bestellt hat, das ein (nicht existenter) *Baron Pressanone* bezahlen soll. *Sophie* stellt darum *Weinberl* als „*Pressanone*“ vor, der *Schneider Feuerfuchs* gibt sich den Titel „*Baron Calafati*“.

Während im Stück *Weinberl* und der nicht verkleidete *Christopherl* zufällig in *Frau Knorrs* Wohnung geraten, gesellt sich im Film *Madame Knorr* schon in der Postkutsche zu ihnen.

Die Szene spielt im Film folgendermaßen:

- Mme. Knorr: Der Baron Pressanone!
- Carlotta: Ja, aber den gibt's ... Ich meine, das gibt's doch gar nicht. Er hat mir doch gar nicht... er hat mir doch gar nicht geschrieben, daß er kommt.
- Mme. Knorr: Ja ja, das ist doch gerade die Überraschung. Nun kommen Sie aber schnell. Sind Sie denn gar nicht neugierig, wie er aussieht?
- Carlotta: Na ja, sogar sehr.
Geliebter! Geliebter!
- Weinberl: Luigi ja...na diese Wiedersehensfreude. (...)
Ja! Ich hätte Dich beinahe nicht erkannt.
- Weinberl: Ich Dich auch nicht. Aber gut siehst Du aus.
- Carlotta: Aber Du schaust auch gut aus.
- Weinberl: Gut schau'n wir aus, was?
- Carlotta: Und gewachsen bist Du seit der Zeit!
- Weinberl: Findest Du? Oh nein, ich habe früher nur einen Zylinder getragen, und Du, Du bist ja mindestens um 10 Jahre jünger geworden, Du Blondes Du, Du Car...Carlotta Du! Das ist aber schön, Du!
- Christopherl: Und ich bin ein seiniger Verwandter, bitte!
- Weinberl: Ja, ein entfernter Verwandter von mir. Noch einen Kuß! Und das ist Baron Calafactori, bitte!
- Feuerfuchs: Calafati!
- Weinberl: Ein meiniger Freund von mir und jetzt noch einen Kuss!
- Mme Knorr: Nun müssen Sie aber kommen und sich Carlottas neues Kleid ansehen.
- Weinberl: Neues Kleid? Aber bitte schön, mit Vergnügen.
(...)
- Christopherl: Eine impertinente Person, verreißen könnt ich's in der Luft. Ich mach ihn zum Baron und er busserlt's ab. Ja überhaupt, er kommt in die Stadt, um die Schneuztücheldame zu suchen und kaum findet er eine andere, schon busserlt er die ab.¹⁹⁷

In der Umarbeitung dieser Szene fällt vor allem auf, dass Dialoge aus dem Stück, die ohne weiteres in den Film hätten übernommen werden können, nicht verwendet werden, so auch der im Sinne der Posse witzige Dialog, in dem Frau Knorr fragt, warum Frau Fischer ihr nichts von der Heirat erzählt habe:

„Madame Knorr (zu *Frau von Fischer*). Wie hast du das übers Herz bringen können, zu heiraten, ohne daß ich was weiß?

Frau von Fischer. Es war ein Grund - den dir mein lieber Mann sagen wird.

Weinberl (*verblüfft für sich*). Sie sagt »lieber Mann« - sie tut richtig so -

Madame Knorr. Nun, Herr von Geist?

Weinberl (*verlegen*). O, den Grund, den kann Ihnen meine liebe Frau ebensogut sagen.

Frau von Fischer. Nein, lieber Mann, sag' du es nur.

Weinberl (*wie oben*). Ah, geh, liebe Frau, sag' du's!

Frau von Fischer. Es war eine Laune von meinem lieben Mann -

Weinberl (*sich mehr und mehr fassend*). Und zugleich auch eine Laune von meiner lieben Frau -

Madame von Knorr. Es is aber unerklärbar -

¹⁹⁷ vgl. Zensurliste in : Bundesarchiv, Filmarchiv; Archivmappe 3403.

Weinberl. Daß zwei Leut' wie wir bei Laune sind, das is gar nicht unerklärbar.

Madame von Knorr. Die Bekanntschaft muß aber doch schon viel länger -

Frau von Fischer. Ach, das nicht, wir kennen uns erst sehr kurze Zeit.

Weinberl. Unglaublich kurz! Die G'schicht' war so über Hals und Kopf.

Christopherl (*leise zu Weinberl*). Jawohl is s' uns über 'n Hals kommen, den Kopf aber heißt's jetzt aus der Schlinge ziehn.

Madame Knorr. Da kann man sehen, die Ehen werden im Himmel geschlossen.

Weinberl. Richtig bemerkt, im Himmel werden s' geschlossen, darum erfordert dieser Stand auch meistens eine überirdische Geduld. (...)“¹⁹⁸

Sowohl die peinliche Verweigerung der Antwort, als auch die Pointe der Ehe, die im Himmel geschlossen wird und darum laut *Weinberl* eine überirdische Geduld erfordert, wäre für den Film ebenso geeignet gewesen.

Hörbiger als *Weinberl* spielt diese Szene ohnehin mit einer aus heutiger Sicht manchmal outriert wirkenden Ironie, die Augen zwinkernd immer mehr an den Zuschauer gerichtet ist, als dass sie dem Filmgeschehen zugewandt wäre.

Die Frage, warum solche Nestroy- Originalpassagen im Film nicht verwendet werden, bleibt offen. Bei anderen Veränderungen der Vorlage handelt es sich offensichtlich um Modernisierungen, wie *Weinberls* wiederholte Küsschen für *Carlotta*.

Die Eifersucht *Sophies/Christophers* erklärt sich aus dem Szenario heraus.

Dieses Motiv steht an Stelle der vermutlich im 19. Jahrhundert hocherotischen Geschichte von der Flucht des Mündels mit seinem Geliebten.

Die List der *Frau Fischer/Carlotta*, *Mme. Knorr* auf Kosten *Weinberls* zum Essen einzuladen, wird im Film wiederum übernommen.

Zusammenfassung

Im Film wird das Grundmuster der Nestroyschen Posse mit Hochstapelei, Verwechslungen, Fluchten und Verfolgungen und den typischen Boulevard-Elementen nach dem Muster ‚Tür auf: einer raus, einer rein‘ beibehalten.

Die Autoren verzichten auf den „Running Gag“ des *Melchior*, der in jedem zweiten Satz das Wort „klassisch“ als Prädikat gebraucht, was sein Chef *Zangler* ihm untersagt.

Insgesamt büßt somit die Posse nichts an Schwank- Qualität ein, wenn man von Nestroys Originaldialogen absieht, deren Fehlen an manchen Stellen unverständlich erscheint.

Der Film ist eine professionelle Arbeit und Hollywood wird am Ende als Vorbild deutlich, als Hörbiger mit dem Fesselballon flüchtet und natürlich just genau bei dem Städtchen Tullnbach landet.

Es bedeutet ebenfalls den endgültigen Verzicht auf Ernsthaftigkeit

Eduard Linkers berichtete, dass in der Zusammenarbeit mit Hörbiger viele gesprochene Texte spontan vor der Kamera entstanden (vgl. Anhang E)

So wird es auch in diesem Film gewesen sein.

Der Film ist eine gut inszenierte Posse, ständig wird Paul Hörbiger als immer-fröhlicher Publikumsliebbling in Szene gesetzt. Der sympathische Theo Lingen trägt zum Erfolg dieses Films bei, denn dieser Schauspieler mit seiner einzigartigen Situationskomik und seiner bestechenden Mimik machte die Komödie insgesamt zu einem gelungenen Filmspaß.

Eine Komödie um der Komödie willen, die die Menschen gerne sahen, war auch ein lukratives Geschäft für die Produzenten. Diese Komödie gehört schon wegen der originellen Vorlage

¹⁹⁸ Johann Nestroy: *Einen Jux will er sich machen*, op. cit. 41.

Nestroys zu den schönsten Filmproduktionen, an denen mit Sicherheit Horváth unter Pseudonym mitgearbeitet hat.

RENDEZVOUS IN WIEN

Einleitung

Dieser Film ist eine Produktion der *Mondial Internationale Filmindustrie A.G.* im Verleih der *Siegel Monopolfilm*, Ton: *Tobis Klangfilm*.

Das Manuskript schrieben H. W. Becker, Julius Horst und Harald Bratt¹⁹⁹, die Musik schrieb Willy Schmidt-Gentner zu Texten von Hans Adler. Viktor Janson führte in dem am 30.04.1936 uraufgeführten Film Regie. Er war zunächst als Schauspieler berühmt geworden, hatte zwischen 1917 und 39 in 13 Filmen mitgespielt, von denen der bekannteste der Lubitsch-Film *Die Austernprinzessin* von 1919 ist. Regie führte er ebenfalls seit 1919 bis zum Erscheinen von *Rendezvous in Wien* in 21 Filmen, die offensichtlich filmgeschichtlich ohne Belang sind. So findet sich bei Siegfried Kracauer kein einziger Hinweis auf seine Unterhaltungsfilme, mit Titeln wie *Es war einmal ein Walzer* von 1932, *Die Stimme der Liebe* (1933), 1935 entstand *Sie und die Drei* und im gleichen Jahr *Die blonde Carmen*, der sein letzter Film vor *Rendezvous in Wien* war.

Die Produktion setzte in diesem Film vor allem auf eine „Bombenbesetzung“²⁰⁰ mit Wolf Albach-Retty, Magda Schneider, Adele Sandrock, Leo Slezak, Lizzi Holzschuh, Georg Alexander, Fritz Odemar, Rudolf Carl, Tibor von Halmary, Fritz Imhoff, Wilhelm Schich u.a. Der 1908 geborene Wolf Albach-Retty spielte den Musiker *Franz Lehnhardt*. Seit 1927 hatte Wolf Albach-Retty bis *Rendezvous in Wien* bereits in 26 Filmen gespielt. Das Fach der österreichischen Heurigen-Rührseligkeit mit viel Walzermusik schien der Vater Romy Schneiders gut zu beherrschen, wenn man sich allein die Filme anschaut, die im Titel auf Wien verweisen: 1928 *Wiener Musikantenmädel*, 1931 *Wiener Zauberklänge*, 1934 *G'schichten aus dem Wienerwald*, 1935 *Walzer um den Stephansturm*.

Die süddeutsche Magda Schneider (Mutter Romy Schneiders) spielte die andere Hauptrolle, die der Fremdenführerin *Gusti*. Die 1909 geborene Schauspielerin war bereits aus 18 Produktionen bekannt; wie ihr Mann hatte sie in *G'schichten aus dem Wienerwald* mitgespielt und vielleicht der schönste Film, in dem sie vor *Rendezvous in Wien* ein süßes Wiener Mädel gespielt hatte, war *Liebelei* von Max Ophüls, ein Film mit eindeutig antimilitaristischer Tendenz, der im Jahr der Uraufführung 1933 leider für den Nationalsozialismus zu spät kam.²⁰¹

Die 1864 geborene Holländerin Adele Sandrock, im Film die weise *Frau Hofrat Aigner*, war ebenfalls ein Publikumsliebling und spielte bis zu ihrem Tod 1937 in 68 Filmen mit.

Leo Slezak hatte ebenfalls in *G'schichten aus dem Wienerwald*, *Walzer um den Stephansturm* und auch 1935 in *Eine Nacht an der Donau* gespielt, sowie in 15 anderen Filmen vor *Rendezvous in Wien*. In der Harlan-Becker-Produktion *Die Pompadour* spielte er den Wirt *Barbanelle*.

Die Handlung

Es handelt sich um einen Liebesfilm mit jungen Menschen, die durch die Protektion einer schlaun Großmutter ihr Glück finden. Da der Film im Musikermilieu spielte und einen Komponisten zum Hauptdarsteller hat, gibt es viel Musik.

Die Verleihfirma Siegel kündigte den Film in einer Reklame-Broschüre in einem kurzen Resümee wie folgt an: „Die vorurteilsfreie Hofrätin Aigner ist stolz auf ihre Enkelin Gusti.

¹⁹⁹ Julius Horst, eigentlich Josef Hostasch, schrieb die Drehbücher für *Der Herr ohne Wohnung* 1934, *Das Frauenparadies (mit Karl Buda)* 1935 und *Liebe im Dreivierteltakt* 1937; zu Harald Bratt gab es keine Hinweise in der Sekundärliteratur.

²⁰⁰ vgl. Siegel Monopol-Reklame in: Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe: 13649.

²⁰¹ vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, op. cit. 243.

Fremdenführerin ist zwar kein alltäglicher Beruf, aber dafür läßt er einem auch wenig Zeit zum Spintisieren. Man ist doppelt erfreut, wenn einem bei der Rundfahrt höchst unverhofft ein kleiner Zwischenfall mit einem Jugendfreund wieder zusammenführt. Anscheinend geht es dem jungen Herrn Lehnhardt im Augenblick nicht zum Allerbesten. Eigentlich ist er Komponist, aber dem Zwang der Umstände gehorchend betätigt er sich derzeit als Schlagzeugmann in der kleinen Heurigenkapelle des Herrn Huber. Franz Lehnhardt läßt darob den Kopf nicht hängen, und Gusti führt von nun ab die Fremden regelmäßig zum Heurigen des Herrn Huber, dessen Wirtschaft allmählich zu florieren beginnt. Was die Gusti mit dem melodienfreudigen jungen Musiker verbindet, wird sehr bald mehr als eine nette Kameradschaft. Kein Wunder, daß Gusti mit ganzer Seele an den künftigen Erfolg des Singspiels glaubt, das der junge Musiker geschrieben hat. Und da die Partitur bisher nur unbeachtet und erfolglos von Verleger zu Verleger wanderte, beschließt die Gusti, dem allzu lässigen Schicksal ein wenig vorzugreifen. Auch die Großmutter möchte dem talentierten jungen Menschen gern voran helfen und bringt die Komposition dem ihr aus besseren Zeiten her bestens bekannten Musikverleger Marschner. Aber Herr Marschner hat im Augenblick ganz andere Sorgen, sein Londoner Geschäftsfreund, der englische Musikverleger Perce Poole ist gerade eingetroffen. Seit langem hat da Marschner einen Doppelplan. Die Häuser Marschner und Poole sollen sich verbünden, verlagsgeschäftlich und auch menschlich. Seit Jahren ist Marschners Tochter Elli,²⁰² die erfolgreiche Tennispartnerin Pooles - wenn aus dieser Spielgemeinschaft eine Lebensgemeinschaft würde, wäre das am Ende kein schlechter Unterbau für das Bündnis der beiden Verlagsgeschäfte. Nur Elli hat absolut kein Verständnis für die Pläne ihres Vaters und steht diesen ablehnend gegenüber.

Gusti, die in dem Hotel, in dem Herr Poole abgestiegen, als Fremdenführer (sic) angestellt ist, erzwingt die Bekanntschaft mit dem unnahbaren Engländer und erreicht es sogar, dass der Musikverleger sich bereit erklärt die Komposition von Lehnhardt zu verlegen.

Soweit scheint, Gustis verwegener Plan gelungen: da schlägt der blinde Stolz des jungen Musikus alles in Scherben! Als er bei Gusti ein vergessenes Zigarettenetui Perce Pooles entdeckt, ahnt er Zusammenhänge. Er stürmt zu Poole, vernichtet den bereits entworfenen Vertrag und schleudert, die Partitur aus dem Fenster. Er will von solcher Protektion, er will von seiner Liebe nichts mehr wissen. Die alte kluge Hofrätin aber bekommt heraus, dass Lehnhardt eine falsche Partitur aus dem Fenster geworfen hat und erreicht nicht nur, dass sich Marschner endlich für die Komposition interessiert, sondern es gelingt ihr auch den ihr befreundeten Generalmusikdirektor dazu zu bewegen, Lehnhardts Musik in das Programm des Konzertes unbekannter junger Komponisten aufzunehmen. Erst jetzt merkt Franz Lehnhardt, wie unrecht er Gusti mit seiner Eifersucht getan hat und sieht den Weg zum Glück und neuem Schaffen frei.“²⁰³

Kommentar

In diesem Film handelt es sich um eine Liebesgeschichte mit Happy End in Wien, eine Variation des Themas, dass zwei, die sich lieben, sich am Ende auch kriegen.²⁰⁴

Wendtland weist auf Besonderheiten bei diesem Film hin, nämlich dass Leo Slezak und Adele Sandrock sich in dem Film nicht an das Drehbuch hielten und dadurch besonders spontane und gute Dialoge entstanden sind.²⁰⁵

In der Kritik in der Presse der damaligen Zeit wird dieser Eindruck bestätigt. Die *Film-Rundschau* (ohne Datum) schrieb: „Dem Regisseur Viktor Jansson (sic) ist hier ein Lustspielfilm

²⁰² Im Text der Verleih- Firma *Siegel Monopolfilm* gibt es einige Kommafehler, die in der Abschrift nicht korrigiert werden.

²⁰³ Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe: 13649.

²⁰⁴ vgl. Wendtland, op. cit. 1936, *Rendezvous in Wien*.

²⁰⁵ ebenda.

gelingen, der von allen üblichen Wiener Filmen vorteilhaft abweicht und der Wiener Lebensart und Wiener Charme auf vergnügteste Weise vermittelt. Das Lebensglück zweier Menschen hängt hier von einer Komposition ab, die eine sehr energische alte und eine übermütig-unternehmungslustige junge Dame an den rechten Musikverleger bringen wollen. Adele Sandrock läßt ihre ganze Überredungskunst und frauliche Überlegenheit spielen für ihr verliebtes Enkelkind, die reizende Magda Schneider. Wolf Albach-Retty ist ihr Partner, der sich recht und schlecht durchs Leben schlägt. Leo Slezak ist einer der so schwer zugänglichen Musikverleger. Er verlegt - aus Prinzip bitte - nur klassische Musik. Sein Zusammentreffen mit der Frau Hofrätin, seiner alten Jugendliebe, (Adele Sandrock) ist wirklich tragikomisch. Georg Alexander ist in seiner Rolle als spleeniger englischer Schwerenöter (galant) in seinem Element, aber Lizzi Holzschuh als seine künftige Ehefrau wird sich ihn schon ‚erziehen‘. Schmidt- Gentner schrieb die Musik zu diesem frisch- fröhlichen Filmlustspiel.“²⁰⁶

Im *Film- Kurier* wird ein Text von Hans Adler für diesen Film abgedruckt, dessen Text gut die schnulzige heile Heurigen-Welt und -Seligkeit wiedergibt:

„Ich hab’ heut einmal in den Himmel geschaut

Ich hab’ heut einmal in den Himmel geschaut,
 Und da war mir, als wär’ ich bei dir.
 Ich hab’ heut einmal in den Himmel geschaut –
 Er war offen, weit offen vor mir.
 Und die Engerln, die haben g’sungen so wie du,
 so süß und fein,
 Hab’n uns g’wunken, kommt’s nur beide in die Seligkeit herein...
 Ich hab’ heut einmal in den Himmel geschaut,
 Und da war mir, als wär’ ich bei dir.“²⁰⁷

Dem Lied folgt ein Copyright- Vermerk aus dem Jahr 1936 und die Bemerkung:

„Das Beiprogramm bringt außer der neuesten Bavaria- Wochenschau einen Kulturfilm von der Gewinnung und Kultivierung deutschen Bodens ‚Wundergärten der Neuzeit‘“²⁰⁸

In einer anderen Kritik der *Film- Rundschau* wird darauf hingewiesen, dass die *UFA- Tonwoche* Bilder von den Wettkämpfen der XI. Olympischen Spiele bringt.

Die Nähe solcher Filme zur Propaganda- Realität der Nazizeit mit all ihren Schrecken wird in solch scheinbar beiläufigen Bemerkungen deutlich. Die Presse feierte den Film als „Ein wahres Massenaufgebot von Filmliebblingen!“ „Die Zuschauer sind beglückt!“ – „Ein Bombenerfolg!“²⁰⁹

Nach Propagandainhalten fahndet man in solchen Filmen vergeblich. Sie traten in dieser Art Komödien nur verdeckt auf. Karsten Witte schrieb, dass die komischen Mittel der Komödien eine Doppelstrategie verfolgten: „Zunächst eine Abweichung von der Propagandalinie (durch Ironisierung des Zeitgeschehens z.B.) zu mobilisieren, um dann durch Komik gewonnene kritische Energie zu immobilisieren.“²¹⁰

Die Bezeichnung dieser Komödie als „Bombenerfolg“ wirkt auch mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem zweiten Weltkrieg noch tragisch.

Die Mitarbeit Beckers, entweder des echten oder Horvaths unter Pseudonym bzw. beiden, an dieser Komödie ist verbürgt, aber schwer zu rekonstruieren. Die Tatsache, dass an diesem Film ein Autorenteam von drei im Abspann des Films genannten Personen arbeitete, macht

²⁰⁶ Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe: 13649.

²⁰⁷ *Illustrierter Filmkurier*, in: ebenda.

²⁰⁸ Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe: 13649.

²⁰⁹ „Die ersten Pressestimmen“ in: ebenda.

²¹⁰ Karsten Witte: *Lachende Erben, Toller Tag*, op. cit. 46.

die Suche nach literarischen Spuren unmöglich, zumal wenn die Zensurliste eines nicht mehr verfügbaren Films statt der Dialoge nur die Szenenfolge beschreibt. Als Drehbuchautoren sind H.W. Becker, Harald Bratt und Julius Horst angegeben. Renate Schleder kommt zu dem gleichen Ergebnis: „Es ist auch bei diesem Film nicht wirklich möglich, den Beitrag H.W. Beckers/Ödön von Horváths zu der Handlung und den Dialogen zu exzerpieren.“²¹¹ Darüber hinaus macht sie noch einige interessante eine eventuelle Mitarbeit Horváths betreffende Anmerkungen: „Der Schauplatz Wien und das Idiom der österreichischen Schauspieler (Magda Schneider, Wolf Albach-Retty, Rudolf Carl, Fritz Imhoff u.a.), liefern zwar kleine Hinweise auf Horváths kritischen Blick der Stadt und ihren Einwohnern gegenüber - so kommentiert die Fremdenführerin Gusti (Magda Schneider) den Streit zwischen einem Buschauffeur und einem Hausmeister trocken mit dem Hinweis auf „das goldene Wiener Herz“ - eine detaillierte Differenzierung gelingt jedoch nicht. Auch die Suche nach einem Verleger für sein Singspiel, die der Musiker Franz Lenhardt (Wolf Albach-Retty) betreibt, sowie das Ausbezahlen der Musikergagen in Naturalien beim Heurigen, klingt ein wenig nach Selbsterlebtem, da es aber vermutlich fast allen Künstlern zu dieser Zeit so oder ähnlich ergangen ist, bleibt auch das reine Spekulation.“²¹²

²¹¹ Renate Schleder: *Horvath und der Film*, op. cit. 24.

²¹² Ebenda.

DIE POMPADOUR

Einleitung

Zu diesem *Mondial-* Film der Terra schrieben Veit Harlan und H. W. Becker das Drehbuch. Die Produktionsleitung in dieser österreichischen Produktion hatte Ottomar Ostermayr. Regie führte Willy Schmidt-Gentner, Regieassistent war Heinz Helbig.

Die Uraufführung des Films fand am 24.10.1935 statt.

Es handelt sich bei diesem Film um das Regie- Debüt Willy Schmidt- Gentners. Er war für zahlreiche Filme Ton-Komponist. Von der Stummfilmzeit bis in die 50er-Jahre hinein komponierte Willy Schmidt- Gentner Filmmusiken. Er beherrschte das Fach der Heurigen-Rührseligkeit perfekt und komponierte unter vielen anderen 1934 die Musik für die Erfolgsfilme *G'schichten aus dem Wienerwald* und *Maskerade*, sowie die Musik für die Becker- Filme *Peter im Schnee* und *Rendezvous in Wien*.

Als vielbeschäftigter Mitarbeiter der Filmbranche in den 20er- und 30er-Jahren komponierte er zahlreiche Weisen für den singenden Paul Hörbiger, aber auch für Filme, deren Effekte nicht auf süddeutscher Mundart und Folklore basierten.²¹³ So schrieb er schon 1926 die Musik für der *Student von Prag*, zu dem der Regisseur Paul Wegener und Hanns Heinz Ewers das Drehbuch geschrieben hatten.²¹⁴ 1927/28 komponierte Schmidt- Gentner die Musik für den erfolgreichen Film *Alraune* (nach dem Roman von Hanns Heinz Ewers) oder 1935 die Musik für den Spionagefilm *Asew* unter der Regie von Phil Jutzi, um nur einige herausragende Produktionen zu nennen. In den 50er-Jahren arbeitete er bei Filmproduktionen meistens als musikalischer Direktor und komponierte u.a. die Filmmusik zu der Neuauflage von *Emil und die Detektive* aus dem Jahre 1954. Außer in dem Film *Die Pompadour* führte er nur noch in einem Film die Regie: *Der Weg des Herzens* von 1937.

Die Pompadour hatte eine ansehnliche Besetzung aufzuweisen. Es spielten u.a. Anton Edthofer, Willy Eichberger, Leo Slezak, Lotte Lang, Ada Tschechowa, Rudolf Carl, Luise Kanousch, Franz Schafheitlin, Otto Treßler, Karl Schich, Hans Unterkircher und die *Pompadour* wurde von Käthe von Nagy dargestellt. Nach ihrem Filmdebüt in *Die Sandgräfin* von 1927 wurde sie eine sehr beliebte Schauspielerin der 30er-Jahre, der Zeit, in der sie in 30 Filmproduktionen spielte.²¹⁵

²¹³ Die Homepage <http://us.imdb.com/> listet insgesamt 74 Filme auf, bei denen Willy Schmidt- Gentner die Filmmusik komponierte; für den Zeitraum 1933 –1945 werden folgende Filme genannt: *Herz muß schweigen*, *Das* (1944) ; *Schrammeln* (1944) ; *Späte Liebe* (1943) ; *Lache Bajazzo* (1943) ; *Brüderlein fein* (1942) ; *Wien 1910* (1942) ... aka Vienna 1910 (1942) (Australia) ; *Wiener Blut* (1942) .. aka Vienna Blood (1942) ; *Heimkehr* (1941) ; *Dreimal Hochzeit* (1941) ; *Operette* (1940) ... aka Operetta (1940) ; *Postmeister, Der* (1940) ; *Mutterliebe* (1939) ; *Hotel Sacher* (1939) (song) ; *Leuchter des Kaisers, Die* (1936) ... aka Emperor's Candlesticks, The (1936) ; *Premiere* (1936) ; *Episode* (1935) ; *Eva* (1935) ; *Kosak und die Nachtigall, Der* (1935) ; *Lockspitzel Asew* (1935) ; *Pompadour, Die* (1935) ; *Volga en flammes* (1934) ... aka Volha v plamenech (1934) (Czechoslovakia) ; *Maskerade* (1934) ... aka Masquerade in Vienna (1934); *Ihre Durchlaucht, die Verkäuferin* (1933) ;

²¹⁴ Zu Ewers' Mitarbeit an dem Drehbuch schreibt Siegfried Kracauer: „Hanns Heinz Ewers, der in Zusammenarbeit mit Wegener das Drehbuch verfaßte, besaß wirkliches Filmgespür. Er hatte das gute Glück, ein schlechter Autor zu sein, dessen Imagination reißerisch in Sensation und Sex schwelgte – und den Nazis ein natürlicher Verbündeter zu sein, für die er 1933 das offizielle Drehbuch über Horst Wessel schreiben sollte.“ Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, op. cit., 35. vgl. auch die link: Hanns Heinz Ewers

²¹⁵ „Joe Mays erster Tonfilm IHRE MAJESTÄT DIE LIEBE (Gloria Palast) ist ein Schwank aus der Fabrik von Bernauer, Oesterreicher usw., der zwischen einem armen Bauernmädchel und einem reichen jungen Industriellen spielt. Wird er das Mädchen trotz des Einspruchs der Verwandten heiraten oder nicht? Die

Die Tatsache, dass es sich um einen Film von Veit Harlan als Drehbuchautor und Dialogregisseur handelt, mag dazu beigetragen haben, dass dieser Film nicht mehr auffindbar ist, so befindet er sich weder im österreichischen Filmarchiv noch im deutschen Bundesfilmarchiv.

Es handelt sich um eine bewusst als Historienfilm angelegte Produktion um die Maitresse von Ludwig XV. und ihre kleine Affäre mit dem Maler François Boucher ohne spezifisch politischen Inhalt, was auch der *Terra-* Filmverleih im Begleitheft zum Film unterstreicht. Die Sprache und der Inhalt der Beilage zum Film der Produktionsfirma *Mondial- Internationale Filmindustrie AG* ist in dem Bemühen, diesem Film ein historisches Image zu verleihen bezeichnend: „Jahrhunderte der Geschichte Frankreichs repräsentieren die Porträts historischer Persönlichkeiten, die im Louvre zu Paris hängen.

Über Wohl und Wehe des Landes haben diese Männer entschieden, Kriege entfesselt, Gebiete gewonnen und verloren. Schöne Frauen haben oft ihre Entschlüsse beeinflusst. Politik und Weltgeschichte nahmen ihren Gang von parfümierten Boudoirs aus und flüchtig hingehauchte Küsse ließen Städte in Flammen aufgehen, für jeden Schluck des dunkelroten Bordeaux, spielerisch aus dem Kristallglas genippt, verströmte eine Hekatombe hellroten, warmen Menschenblutes. Gehaßt und verachtet, beneidet und gefürchtet von ihren Zeitgenossen waren diese Frauen, die die Nachwelt die großen Kurtisanen der Geschichte nennt. Und die bedeutendste von diesen ehrgeizigen Frauen, ungekrönten Herrscherinnen bei Tage um den Preis erlittener Nächte, war die Marquise de Pompadour.“²¹⁶

Die Ankündigung des Films bietet Stoff zum Träumen und verspricht in diesen Zeilen die Geschichte für einen Erfolg versprechenden Film, schöne Frauen, die Macht haben und diese missbrauchen, sowie Hekatomben warmen Menschenbluts... Wer diese aktionsträchtige Vorschau las, wurde allerdings vom Film enttäuscht.

Der Inhalt

Als der König von Frankreich, *Ludwig XV*, gerade bei seiner Maitresse, der *Pompadour*, weilt, fliegt ein Veilchensträußchen durchs offene Fenster. An dieses Bouquet ist ein Spottvers angehängt:

Warum ist Frankreich so blamiert?
Weil es ein Weiberrock regiert!
Der König trägt die Krone nur,
das Zepter schwingt die Pompadour.

Ludwig ist über dieses Pamphlet sehr erbost, schickt die Wachen aus und lässt den jungen Mann aus dem Kreise der Montmartre- Künstler, der den besagten Zettel geworfen hat, festnehmen. *François Boucher* tritt dem *König* gegenüber und klagt ihn an, dass Frankreich nicht vom König, sondern von der *Marquise von Pompadour* regiert werde. Der *König* lässt ihn in die Bastille abführen und überlässt das endgültige Urteil seiner Maitresse, indem er einen Blankobogen unterschreibt, auf den die *Marquise* nur das Urteil schreiben soll.

Die *Marquise* spielt Entrüstung, bewundert aber die tollkühne Art des jungen Mannes. Eine

Antwort steckt schon im Titel. Bis es ganz am Schluß zu ihr kommt wickeln sich regiemäßig geschickt aufgemachte Szenen ab, die aber alles in allem doch nur den verderbten Geschmack neudeutschen Amusements bezeugen. Das ist schwer, wo es leicht sein sollte; das vermengt unaufhörlich den naturalistischen Stil mit dem der Posse; das hat einen Dickwanst und fällt auf die Nerven. Zum Glück wirkt Käthe von Nagy mit, die in einem wunderschönen Auftritt vor Glück vom Lachen zum Weinen übergehen muß. Diese winzige Episode ist ein Stück Echtheit im unechten Stück.“
Aus: ebenda, 474 f.

²¹⁶ Begleitheft zum Film der *Mondial- Produktion*, in: Theaternuseum Wien, Reg. Nr: 79224

Stunde später wird der Maler freigelassen. Am Montmartre wird er als Held gefeiert und am nächsten Tag geht die *Pompadour* verkleidet als Tochter eines Pastetenbäckers zu *François Boucher* und bringt ihm eine Pastete ihres „Vaters“, der damit angeblich seine Bewunderung für ihn ausdrücken möchte. Sie bleibt noch etwas zu Besuch und kocht für ihn einen „geheimnisvollen Trank“, den ersten Kaffee, den es in Frankreich gibt. Die als „*Annette*“ verkleidete *Pompadour* geht nun täglich zu dem Maler, für dessen Kunst sich plötzlich Kreise der besten Gesellschaft interessieren, so dass er seine Bilder verkauft und wohlhabend wird. Er will bei „*Annettes*“ Vater um ihre Hand anhalten, aber die Marquise zieht sich von ihm zurück. Er sucht überall nach ihr und findet sie nicht. Aus der Erinnerung malt er ein Bild der *Pompadour*, das in der Akademie ausgestellt wird. Der *König* eröffnet selbst die Ausstellung, erkennt seine Maitresse und bestellt den Maler am nächsten Tag in Anwesenheit der *Pompadour* ins Schloss. Als er bei dem König eintrifft, ist dieser in Begleitung der *Pompadour*. Der König verlangt von ihm, sie zu porträtieren. *Boucher* erkennt seine „*Annette*“. Durch eine List schafft es die *Pompadour*, *Ludwig* abzulenken, und die Liebenden verraten sich bei der Gegenüberstellung nicht.

Der Maler beschwört sie, mit ihm zu fliehen. Sie weist ihn zurück, weil sie die Geschicke Frankreichs lenken müsse. *Boucher* ist nicht im Stande, sie zu malen, deshalb lässt sie das Bild aus der Akademie holen; er übermalt nur ihre Kleider, das Gesicht bleibt dasselbe.

Um Horváths eventuelle Mitwirkung als H. W. Becker an diesem Film genauer auszuloten, muss man das Drehbuch bzw. die Titelliste im Einzelnen auf bekannte Horváth-Motive absuchen. Die Schwierigkeit besteht darin, dass sich bei solchen Produktionen nicht mehr feststellen lässt, welche Vorgaben der Autor für ein Drehbuch hatte und welche Ideen originär von ihm stammen. Dem fleißigen nationalsozialistischen Zensor, der alle Dialoge minutiös abgeschrieben hat, verdankt man die Möglichkeit, sich ein ungefähres Bild von diesem Film zu machen, ohne ihn gesehen zu haben. Auszüge aus der Dialogliste verweisen auf die Arbeit Beckers:

Die Dialogliste

Der 1. Akt beginnt:

1. Majestät! 2. Marquise von Pompadour bei uns? Es muß ein ganz besonderer Grund sein, wenn die Marquise unsere Sitzung unterbricht. 3. Pardon, Sire, Verzeihung meine Herren Minister. Ich war besorgt um Majestäts Wohlbefinden; das erstemal, daß Majestät den gewohnten Besuch bei mir absagen. 4. Madame, Ihre Besorgnis ist rührend. Aber der englische Gesandte ist eingetroffen und hat bereits um eine Audienz angesucht. 5. Ach deshalb komme ich um die Freude des heutigen Besuches! 6. Der Zwang des diplomatischen Verkehrs, Marquise. 7. Frankreichs Wohl ging mir stets über das eigene, aber wie wärs ²¹⁷, wenn wir das Schöne mit dem Nützlichen verbinden? Was halten Sie davon, wenn ich den englischen Gesandten und Sie heute Nachmittag zu mir lade? Die Überraschung, die ich für meinen König habe, wird auch den Gesandten Englands freuen. Und so wahren wir den intimen Charakter, der in hochhoffiziellen Fragen immer von Nutzen ist. 8. Es sind aber sehr heikle Fragen, die uns der Gesandte vorlegen wird. 9. Heikle Fragen waren schon immer mein Ressort und deren Beantwortung meine besondere Stärke. 10. Madame, Sie haben mein Vertrauen wie immer. Wir sind heute Nachmittag bei Ihnen. 11. (Arabischer Vers des Negers.) 12. Was braut denn der Schwarze da zusammen? Das riecht ja wie Schießpulver. Die Marquise wird den König doch nicht vergiften wollen? 13. Unsinn, wahrscheinlich ein Zaubertrank, um den König noch verliebter zu machen. 14.

²¹⁷ Der Gebrauch des Apostrophs ist willkürlich. Inkohärenzen der Rechtschreibung sind in der Titelliste des Zensors häufig und werden im Text ohne Anmerkungen wiedergegeben.

Ich sehe wohl den Vorteil für Paris, aber nicht für London. 15. Bitte machen Sie einen Gegenvorschlag...oh, Marquise, ist das hier Ihre Überraschung? 16. Ja, Majestät. -Was sagen Majestät zu dem Duft? 17. Ich weiß nicht, ob ich diesen Geruch mit Duft bezeichnen kann. Wie nennt man das? 18. Kaffee. 19. Kaffee? 20. Ja, ein neues Modegetränk. Kommt über Venedig aus der Türkei. 21. Das ist ja hochinteressant. Also, meine Herren, versuchen wir es einmal. Nun, wie schmeckt es Ihnen? Die reinste Gallentinktur! Ich glaube, das wird sich nie einbürgern. 22. Ich hoffe doch, Majestät. Ich habe jedenfalls schon alles in die Wege geleitet, um unsere Plantagen in Südamerika damit zu bebauen. Das wird den Finanzen Frankreichs kolossal aufhelfen. 23. Ja, aber wie kriegt man das Volk dazu, dieses grässliche Zeug zu trinken? 24. Majestät, nehmen Sie etwas Honig hinein, da wird es Ihnen besser schmecken. Außerdem sind in dem Getränk verborgene Gifte enthalten, die dazu geeignet sind, verschlafene Gemüter zu erwecken, und das kann für viele in Frankreich, - Sie werden es mir zugeben, Majestät - nur von größtem Nutzen sein.

Der Zuschauer wird gleich mitten ins Geschehen eingeführt: Die *Marquise*, die den *König* um den Finger wickelt:

Was halten Sie davon, wenn ich den englischen Gesandten und Sie heute Nachmittag zu mir lade? Die Überraschung, die ich für meinen König habe, wird auch den Gesandten Englands freuen. Und so wahren wir den intimen Charakter, der in hochoffiziellen Fragen immer von Nutzen ist.

Die Sprache ist äußerst explizit, damit kein Zweifel am offiziösen Charakter aufkommt. Die zu verhandelnden Fragen sind deshalb „hochoffiziell“.

Der Dialog mit dem Gesandten Englands ist ebenso plakativ:

14. Ich sehe wohl den Vorteil für Paris, aber nicht für London. 15. Bitte machen Sie einen Gegenvorschlag...

Die Dialoge sind an vielen Stellen klischeehaft: Der Zuschauer erfährt, dass hier gegenseitige Meinungen verhandelt werden, wie das anscheinend bei diplomatischen Treffen üblich ist.

Die Passage Außerdem sind in dem Getränk verborgene Gifte enthalten, die dazu geeignet sind, verschlafene Gemüter zu erwecken, und das kann für viele in Frankreich, - Sie werden es mir zugeben, Majestät - nur von größtem Nutzen sein.

ist ein kleiner Seitenhieb auf die verschlafenen Franzosen und war vermutlich geeignet beim Zuschauer und beim Zensor schmunzelnde Zustimmung hervorzurufen. Das Wort „Gifte“ ist erstaunlich, da es sich um „Drogen“ handelte.²¹⁸

Das Thema französischer Verschlafenheit wird in der gleichen Szene wieder aufgegriffen:

30. Mögen Sie mit dem Honig auch den Fleiß der Bienen einsaugen, Herr Minister!

In die Szene des ersten Aktes hinein kommt das Billet, an ein Veilchensträußchen gebunden. Folgender Liedtext ist auf der Zensurliste dazu verzeichnet:

32. Wenn der Lenz erwacht, werden über Nacht Wald und Wiesen immer grüner. Alles blüht schon, Drängt und glüht schon, Jeder Traum wird kühner. Durch den Morgen zieht, Wie ein Liebeslied, Zärtlich leise, eine Weise, Die Dir unverzagt, Durch die Blume sagt, Was man sonst nie wagt: Mit blauen Veilchen laß Dich begrüßen, Sie sprechen aus, was mein Mund Dir verschweigt. Ich leg den Strauß diskret Dir zu Füßen, Der mein wahres Empfinden Dir zeigt. Daß das Veilchen hier Symbol wird, Wirst Du, hoff ich bis zum Schluß doch versteh'n. Wenn Du willst, daß uns bald wohl wird, Dann verdufte, auf Nimmerwiederseh'n. Es wird den Abschiedsschmerz mir versüßen, bleibst Du in Gnaden weiter mir

²¹⁸ Das Wort „Droge“ hatte 1936 noch nicht die heutige Konnotation von „Halluzinogene“ (Anm. d. Verf.).

geneigt, Mit blauen Veilchen laß Dich begrüßen, Sie sprechen aus, was mein Mund Dir verschweigt. Jeder in Paris sorgt sich nur um dies, wie er Deine Huld verdiene. Jeder kennt Dich, Schätzt und nennt Dich, Schielt nach Deiner Miene. Denn Du bist der Staat und regierst privat, Ihn mit Deiner Krinoline. Winkt ein Louisd'or, Singen wir im Chor, Dir das Lied ins Ohr: (Refrain).

Der erste Akt geht mit wenig bearbeiteten Klischees zur Diplomatie am französischen Hof weiter:

33. Marquise, mein Kompliment: was fünf Minister und ein König nicht vermochten, eine schöne Frau hat es zuwege gebracht. Ich baue auf Ihre Freundschaft zum Nutzen beider Länder. 34. Ich danke Ihnen, Mylord. 35. Musik zur Politik..... das ist die Grazie des französischen Hofes.

Mitten in den diplomatischen Verhandlungen findet *Ludwig* die Widmung mit dem Veilchensträußchen, die Dialogliste verzeichnet folgenden Text:

Oh, Ludwig, schick Dein Liebchen weg, sonst rutscht Frankreich in den ...

Der *König* lässt den „Rädelsführer“ durch den Grafen *Aragnac* verhaften:

43. Graf Aragnac! 44. Majestät. 45. Graf Aragnac, was macht die Leibwache? Schläft sie? 46. Nein, Majestät, sie freut sich über die Huldigung. 47. Eine schöne Huldigung! Der König befiehlt, daß der Rädelsführer sofort verhaftet wird! 48. Sehr richtig! Das befehlen wir.

Die Sprache des ersten Akts erscheint kraftlos-blass und erinnert in ihrer Schlichtheit mehr an ein Kasperletheater als an die Wirklichkeit am französischen Hof.

Im zweiten Akt folgt ein neues Motiv, das in der folgenden Szene eingeführt wird:

Als *François Boucher* in der Bastille sitzt, malt er ein Mädchen an die Wand und es entspinnt sich folgender Dialog mit dem Aufseher:

27. Na, was treibt er denn da? Ja weiß er denn nicht, daß das Beschreiben der Wände in der Bastille strengstens verboten ist? Wer soll denn das überhaupt sein? 28. Das? Das ist Louison, ein Mädchen, das mich heiraten will. 29. So und warum plärrt sie denn? 30. Hm. – weil jetzt Gott sei dank, aus unserer Hochzeit nichts werden kann! 31. Na, sehr verliebt scheinen Sie in das Mädchen nicht zu sein. 32. Bin ich auch gar nicht. Aber ich stecke bei ihrem Vater bis über beide Ohren in Schulden und der Mann könnte sehr unangenehm werden. Darf ich Sie vielleicht mit ihm bekannt machen? Bitte... 33. Ach, den kenn ich doch, das ist ja der Kneipenwirt aus dem Schwarzen Kater, bei dem die vielen Künstler verkehren. 34. Natürlich, und beinahe mit allen war seine Tochter schon verlobt. Und darum will ich das Herzchen ja auch nicht heiraten! 35. Aber sie ist doch ganz hübsch, – ich würde sie doch lieber heiraten, als dass ich mich einsperren ließe.

An dieser Stelle findet ein Szenenwechsel zur Gastwirtschaft statt:

36. Hm, – vielleicht hat er recht....und was meinst Du dazu, mein lieber Vater Barbanelle? 37. Ein Wahnsinn ist das, ein wahnsinniger Wahnsinn, die großmächtige Pompadour zu beleidigen! Jetzt sitzt Ihr da wie die begossenen Pudel und verschiedenes geht Euch mit Grundeis! 38. Aber fabelhaft war es doch von Francois! 39. Der Francois ist überhaupt ein Mordskerl! 40. Was ist er? Ein Mordskerl? Ein Riesenrindvieh ist er, wie Ihr alle. Jetzt habt Ihr Euer blaues Wunder erlebt!

Offensichtlich ist es der Wirt *Barbanelle* (Leo Slezak), der hier mit seinen Gästen spricht. Diese beginnen das „Veilchenlied“ zu singen; aus Angst vor der Polizei wehrt er sich dagegen. Es folgt ein Dialog mit seiner Tochter, dessen Zusammenhang schon aus dem Gespräch *Bouchers* mit der Wache bekannt ist:

59. Wie lange werden sie denn meinen François einsperren?

60. Na, mindestens auf 10 Jahre, unter diesen Bräutigam kannst Du schon einen Strich machen, mein Kind. Denn in zehn Jahren, da bist Du ja schon....ich will gar nicht nachrechnen, es ist eine Katastrophe! 61. Vielleicht finde ich mir doch noch einen anderen. 62. In meinem Lokal bist Du durch. Du bist viel zu freundlich mit den Männern, viel zu freundlich. 63. Was soll ich denn mit meinem Temperament anfangen? 64. Laß mich in Ruhe mit Deinem Temperament, bändige es. Wenn ich nur nicht in den François schon so viel Geld hineingesteckt hätte. Meine ganze Berechnung ist mir zu Wasser geworden. A propos Wasser: ab morgen muß der Wein viel dünner werden. 65. Du denkst immer nur ans Geld, an mein zerbrochenes Herz, an meine ungestillte Sehnsucht... 66. Plärr nicht, Familienangelegenheiten gehören nicht ins Lokal.

Diese Szene in der Gastwirtschaft ist überraschend. Hier spricht eine Nymphomanin mit ihrem materialistischen Vater. Es ist erstaunlich, dass der Zensor die Szene nicht verboten hat. Vergleicht man sie mit den vom Zensor verbotenen Passagen, die im Vergleich zum hier Gesprochenen harmlos sind, muss man zu dem Schluss kommen, dass er offenbar den Dialog nicht verstanden hat. Der Satz „In meinem Lokal bist Du durch“, bedeutet im Zusammenhang unmissverständlich, dass der Vater seiner Tochter vorhält, schon mit allen Männern in seiner Wirtschaft ein Verhältnis gehabt zu haben. Der Hinweis auf das „Temperament“ der Tochter bedeutet wiederum unmissverständlich ihren unbändigen Wunsch mit Männern zu schlafen. Der Vater antwortet ja auch, dass sie es bändigen solle.

Horváth hatte Nymphomaninnen weniger deutlich als hier ebenfalls in dem Filmexposé *Ein Don Juan unserer Zeit* inszeniert. (vgl. Anhang B) Auch *Valerie* in *Geschichten aus dem Wienerwald* trägt nymphomanische Züge. Die Verbindung von Materialismus und Liebe taucht in vielen seiner Stücke und Romane auf.

Im dritten Akt erkundigt sich die *Pompadour* bei dem Kammermädchen nach der Adresse des Künstlers und bekommt die Antwort

41. Im Studentenviertel. Burgundergäßchen 17.

Solche gelungenen Wortschöpfungen, die mit Klischees spielen, wechseln mit einer zuweilen groben Sprache ab, die nicht dazu angetan ist, dem Zuschauer verfeinerte französische Lebensart zu vermitteln. So lässt er *Boucher* zu dem Dienstmädchen, das seine gemalten Bäume auf einem Bild für Besen hält, folgenden Text sprechen:

47. Also, Sie sind wohl der dümmste Trampel, der herumläuft.

Solche Sprache wirkt in einem Film, der als „historisches Drama“ verstanden werden will, unangemessen und deplatziert.

Die verkleidete *Pompadour*, die in der Werbebroschüre den Namen *Annette* trägt, stellt sich bei dem Maler auf der Titelliste als *Jeanette Gateau* vor, also das Fräulein „Kuchen“. Dieses bringt leckere Pasteten mit und dem armen Künstler im Burgunder- Gäßchen selbstredend auch eine Flasche Burgunder-Wein. Während *Boucher* und die verkleidete *Pompadour* sich unterhalten, stapft der fluchende Herbergsvater *Barbanelle*, der seine Tochter verheiraten will, die fünf Etagen zu *Bouchers* Wohnung hoch. Der sprachliche Wechsel der Ebenen, der aus dem Szenenwechsel entsteht, entbehrt nicht einer gewissen Komik:

13. Also, Sie sind so natürlich. So ungekünstelt. Sie machen diese verrückten Moden nicht mit: keine Löckchen, Quästchen, Schleifchen, keine Wespentaille und diese widernatürlichen Hüften. Na, die Frauen von heute wollen doch auf alle Fälle anders sein, als der liebe Gott sie geschaffen hat. Aber Sie, Sie wollen bestimmt keine andere sein, als Sie sind. – Und deshalb gefallen Sie mir.

14. Verfluchte Stiegensteigerei, zum Kotzen ist das! Das auch noch! Zu Herrn Boucher möchte ich 15. Tut mir leid, aber Herr Boucher ist augenblicklich nicht zu sprechen. Vielleicht ein anderes Mal. 16. Ein anderes Mal! In meinem ganzen Leben steig ich da nicht wieder herauf, ich bin doch kein Hochtourist. Melden

Sie mich. 17. Aber er wird Sie nicht hereinlassen. 18. Das werden wir sehen! 19. Uch! 20. Sagen Sie ihm, ein Herr von der Polizei ist da. 21. Ein Herr von der Polizei? Was hat er denn angestellt? 22. Amtsgeheimnis. – Fünf Stock, einen hohen Bräutigam hat sich meine Tochter ausgesucht. 23. Wer, sagen Sie, ist da? 24. Ein Herr von der Polizei. 25. Nicht hereinlassen, es könnte für mich unangenehm sein, wenn er mich kennt. 26. Warum soll er Sie denn kennen, Jeanette? 27. Man kann nie wissen. 28. Er soll reinkommen. 29. Haha, Francois! 30. Was denn, Du bist der Herr? 31. Ja, ich bin der Herr von der Polizei. Das mach ich immer so, wenn ich irgendwo herein will. Da öffnet sich mir sofort Tür und Angel. Apropos: Angel. Deine Angel quietscht, Du mußt sie mit Hammelfett einsmieren. 32. Na, was willst Du denn von mir? 33. Ordnung will ich machen. Wir müssen doch endlich einmal miteinander abrechnen, wegen Louison und wegen Deiner Schulden. 34. Ich hab Dir schon hundertmal gesagt: Ich will nicht heiraten! 35. So, also darüber reden wir später. Da ist einmal Deine Rechnung vom letzten Monat: alles zusammen, summa summarum 33 Louisd'or und 20 Sous. Du wirst doch verstehen und begrei... Was ist denn das ? Hach, Fasan, Leberpastete, Burgunder, Südfrüchte? Du hast Damenbesuch! 36. Aber was fällt Dir ein? Für mein Geld bewirtest Du fremde Weiber: also das schlägt dem Faß den Boden aus! Auch der Wurm krümmt sich, wenn er auf die Spitze getrieben wird! – Wo ist sie (...) 41. Für wen ist dieses kostbare Essen und die beiden Teller? 42. Die beiden Teller? – Nun, das ist sehr einfach, ich male ein Stilleben und deshalb sollst Du nicht so einen Krach machen. 43. Du malst ein Stilleben? 44. Ja, natürlich! (...) 45. Daß mir das nicht gleich eingefallen ist. Aber dann mußt Du doch die kostbaren Sachen nach vorne rücken: die Leberpastete gehört vor den Fasan, das Salzfaß hinter die Weinflasche, denn das Salz kostet nichts. Der Kuchen steht gut neben den Südfrüchten. Du, für wen malst Du denn das eigentlich? 46. Da fragst Du auch noch? Für Dich! 47. Für mich? 48. Natürlich. Das Bild das hängen wir dann in Deiner Kneipe über dem Schanktisch auf, dann kriegen die Gäste einen Bombenappetit. 49. Großartig, Du bist ja ein Geschäftsgenie. Aber einen Gefallen mußt Du mir noch tun: Du mußt mir noch zwei rosige Schinkenbeine dazu malen. Du weißt doch, das ist die Spezialität meines Hauses. 52.(...) Weißt Du was, wir setzen uns hin und fressen das ganze Stilleben auf. (...)

Wenn sich der Wirt *Barbanelle* wie ein „Hochtourist“ fühlt, fühlt man sich eher an ein Stück aus dem Alpenraum erinnert, denn an eine Geschichte in Frankreich zur Zeit Ludwigs XV. Dazu gehört auch der Gebrauch eines Wortes wie „Kneipe“ statt dem in Frankreich üblichen „Bar“ „Bistro“ oder „Café“, die in Deutschland ebenso verstanden worden wären.

Die Sprache im Film schwankt zwischen Komödie, Posse und am Schluss schmerzreicher Abschiedstragödie.

In der Kritik wurde das Motiv der verzichtenden Liebe betont. Offensichtlich setzte am Ende des Films die Regie auf tränenerzeugende Rühreffekte, wahrscheinlich setzte die Musik Schmidt-Gentners an dieser Stelle viele Geigen ein. Der achte und letzte Akt wirkt sehr gedrängt:

1. Majestät wollen mir jemanden vorstellen, der mich interessieren wird. Wer könnte das sein? 2. Ein Maler. Wir haben nämlich die Absicht, endlich einmal ein erstklassiges Porträt von Ihnen zu erhalten. Wären Sie bereit, dem Künstler jetzt zu sitzen? Seine Sachen haben wir bereits herschaffen lassen. 3. Oh, das ist eine reizende Überraschung. Wann kommt der Künstler? 4. Er ist bereits hier. 5. Oh, ich bin schon sehr gespannt. 6. Er soll eintreten. 7. Wie ist Ihr Name? --- Wie heißt der Herr? 8. So sagen Sie doch , wie Sie heißen. 9. François Boucher. 10. François Boucher? So hieß doch der Mann, der damals diese Veilchen... Ach, deshalb sind Sie so verwirrt! Sie brauchen vor mir keine Angst zu haben, diesen Unfug habe ich Ihnen längst vergessen und verziehen, nicht wahr, Majestät? 11. Ja – ich weiß nicht... 12. Sonst hätten Majestät doch nicht den Auftrag gegeben, dass er mich malen soll. (...) 13. Ich soll die Frau Marquise malen? 14. Was erschreckt Sie denn da so? 15. Das müssen Majestät verstehen: ein junger Künstler soll unter den Augen seines Königs malen, dieser Nervenprobe ist niemand gewachsen. 16. Wir sollen uns

also während der Sitzungen zurückziehen? 17. Im Interesse der raschen Fertigstellung des Porträts. 18. Bitte. 19. Jeanette... 20. Sitze ich hier recht oder soll ich mich mehr nach links wenden? 21. Ich kann es noch immer nicht begreifen....22. Es ist auch nicht zu begreifen, dass ein junger Künstler wie Sie das Glück haben soll, die Marquise von Pompadour zu malen. Eine Gnade des Königs, die nur wenigen zuteil wird.--- Und eines, Herr Boucher, vergessen Sie mir nicht: das spöttische Lächeln um meine Mundwinkel, das ich immer bekomme, wenn jemand hinter der Portiere steht und lauscht.

Nach diesem Wink der *Pompadour* dürfen wir annehmen, dass der König nun endlich die beiden alleine lässt. Vielleicht wurde diese Szene durch lautes Türemschlagen des sich ertappt fühlenden Königs unterstrichen.

Nachdem die Marquise mit dem Maler endlich alleine ist, geht alles sehr schnell:

23. François.. 24. Jeanette, was hast Du aus mir gemacht? 25. Ich habe versucht, einmal glücklich zu sein und habe nur Unglück angerichtet. 26. Nicht nur, Jeanette. 27. Komm, gib mir die Hand, wir müssen jetzt Abschied nehmen. 28. Abschied....! Ich hab' Dich doch eben erst wiedergefunden! 29. Mich hast Du nicht wiedergefunden, Du hast die Pompadour gefunden. Die arme kleine Jeanette, die musst Du wegwischen aus Deinem Gedächtnis. 30. Warum können wir nicht fliehen miteinander? 31. Ich bin die Pompadour, der Du Veilchen zuwarfst mit den bösen Briefen. 32. Du bist Jeanette und für mich bleibst Du Jeanette! 33. Märchen, François, bleib' auf der Erde, François. Ich muß doch hierbleiben 34. Aber warum? 35. Das wirst Du nicht verstehen und auch gar nicht verstehen wollen. Und jetzt sei vernünftig, damit der König keinen Verdacht schöpft. Bisher ging es um Dein Herz, François, jetzt geht es um Deinen Kopf. 36. Was glaubst Du wohl, was mehr von beiden wert ist? 37. Das Herz, François, ich weiß es, das Herz... 38. Nein, ich kann es nicht, und wenn es mich alles kostet: ich kann die Pompadour nicht malen, ich kann's nicht, ich kann es nicht! 39. François, wenn Du schon die Pompadour nicht malen kannst, dann male Deiner kleinen Jeanette die Silberperücke, die Löckchen, die Schleifchen, die Quastchen. 40. Verzeih mir, ich bitte Dich. 41 Du brauchst mich nicht zu bitten, Jeanette, ich bin kein König. 42. François, quäl' mich nicht, ich hab' es nicht verdient. Ich habe ein Amt in Frankreich, um das ich viel geschmäht und viel beneidet werde. Ich bin vielleicht gar nicht so wichtig für Frankreich, doch keine Liebe und kein Gott und auch mein Wille nicht und nicht einmal Du könntest mich zurückbringen in ein bürgerliches Leben. Wie schwer mir das ist, das musst Du mir glauben, wie Du mir glaubtest, als ich noch Jeanette war.--- Hier, Herr Boucher.

Der Dialog wirkt gehetzt und das Trennungsmotiv der *Pompadour* ambivalent.

Sie will nicht zurück ins bürgerliche Leben. Es handelt sich also um die Angst vor sozialem Abstieg, ein Motiv, das in vielen Variationen in Horváths Gesamtwerk vorkommt. Hier schränkt diese Begründung allerdings den gewöhnlich den Protagonisten innewohnenden Edelmut stark ein. Löblicher als die Aufrechterhaltung des Status' wäre die Begründung der Pompadour gewesen, die im Begleitheft zum Film als Erklärung für den Verzicht zu finden ist: Dass sie sich berufen fühle, die Geschicke Frankreichs zu leiten.

Nach diesem wenig romantischen Verzicht auf die Liebe, der so banal begründet wird, hat man den Eindruck, dass der Film nun das Bedürfnis habe, schnell zum Schluss zu kommen.

43. Marquise, weil ich Sie liebe über mich hinaus. 44. Fertig 45. Wirklich? Nach so wenigen Sitzungen? 46. Fabelhaft! 47. Ich gratuliere, Herr Boucher. Ein solches Wort des Königs bedeutet die Mitgliedschaft der Akademie, nicht wahr, Majestät. 48. Bedanken Sie sich bei der Marquise. 49. Majestät...

Es folgt noch die historisierende Rahmenhandlung:

50. Und hier Nr. 729 das kostbarste Bild, ein Boucher, das Porträt der Pompadour. Dieses Porträt hat ein unerklärliches Geheimnis: 51. Ein Geheimnis aus dem Leben der Pompadour? 52. Ja, gewiß, und auch aus dem Leben des Malers Boucher. Das ist das berühmte Bild, auf dem sie nicht als Courtisane, sondern als einfaches liebes Mädchen dargestellt ist. Wieso der Maler zu dieser Auffassung kam, darüber sind sich die Gelehrten nicht einig. Ende.

Folgende Passage wurde vom Zensor verboten:

Es wird der Tag schon einmal kommen, Wo Dich ein Mann im Arme hält Und Du bist stumm und hältst schön stille, - Weil er Dir mehr als ich gefällt. Du kennst noch nicht das Liebessehnen, - Betrogen hat Dich noch kein Mann - Du übst Dich nur schon jetzt in Tränen, Weil man das später brauchen kann. Auch Du wirst manches noch erleben, - Eines Tages, im blühenden Mai, Es wird Dein Herz vor Wonne beben, - Nur schade, - ich bin nicht dabei...

Diese Passage ist inhaltlich bei weitem weniger anzüglich als der Dialog des Wirtes mit seiner Tochter und beweist die Willkür der nationalsozialistischen Zensur: Da es keine einheitliche nationalsozialistische Ästhetik gab, handelte der Zensor im Rahmen seines subjektiven moralischen Verständnisses, bedingt auch durch die Grenzen seines Verstandes.

Kommentar

Der Film möchte als „historisches Drama“ verstanden werden. Die Einführung des Kaffees in Frankreich wird darum als kulturgeschichtliches Einsprengsel in die Handlung eingeschlossen. Die Rahmenhandlung bietet die Geschichte um ein Gemälde der *Pompadour*.²¹⁹

Der Anspruch ist weit größer als seine Einlösung.

Auf einer Wiener Homepage, die Tonfilme der Jahre 1934-39 auflistet und kurz beschreibt, ist der einzige Kommentar zu diesem Film: „Liebesgeschichte mit Verzicht“.²²⁰ Die lapidare Kürze und der Verzicht auf eine weiterführende Inhaltsangabe kann als Kritik verstanden werden.

Dieser Film hat keine nachhaltige Wirkung gehabt. Wendtland schreibt:

„Eine sentimentale Episode aus dem Leben der Geliebten Ludwig XV. von Frankreich. Eine tränenselige Geschichte, bei der die Pompadour (KvN) ihr wahres Glück in der Liebe zu einem Maler findet, eben jenem François Boucher, der dank ihres Einflusses zu Ruhm und Ehren kommt. Am Ende steht natürlich schmerzender Verzicht auf beiden Seiten.“²²¹

Auf einem kartonierten Faltblatt der *Mondial-Film* wird H. W. Becker als Buchautor genannt und Veit Harlan als Dialogregisseur.

Die Dialogregie von V. Harlan wird auf einem anderen Faltblatt der *Terra* bestätigt.²²²

Das Drehbuch ist nach *Das Einmaleins der Liebe* (Uraufführung 20.09.1935) das zweite, an dem Becker mitarbeitete und nach dem ein Film realisiert wurde. Manche Dialoge, die von Veit

²¹⁹ Während im Beiheft der Verleihgesellschaft *Terra* das Bild in den Louvre gehört, erfahren wir in der Werbebroschüre der Produktionsgesellschaft *Mondial*, dass sich das Bild in Schottland befindet: „So entstand das berühmte Gemälde der Marquise von Pompadour von François Boucher, das heute in der Nationalgalerie von Edinburgh hängt.“ Vgl. Archivmappe 13072 in: Bundesarchiv, Filmarchiv.

²²⁰ Vgl.: <http://www.filmstadt-wien.com/1934-1939.html>

²²¹ „Eingeschlossen in die Handlung ist etwas Kulturgeschichte, wie z.B. die Einfuhr des Kaffees in Frankreich durch die Pompadour. Auch fördert sie Kunst und Wissenschaft durch Einfluss auf den unschlüssigen König (AE). Käthe von Nagy stellt das alles recht überzeugend dar. Willy Eichberger sieht nur gut aus und Anton Edthofer ist mehr Kavalier als Liebhaber. Willy Eichberger emigrierte 1938 in die USA. Dort war er unter dem Namen Carl Esmond ebenfalls als Schauspieler tätig.“ Vgl. Wendtland, op. cit., 1935 *Die Pompadour*.

²²² Vgl. Archivmappe 13072 in: Bundesarchiv, Filmarchiv.

Harlan dann letzter Hand bearbeitet wurden, deuten auf die Mitarbeit H. W. Beckers hin, doch es finden sich nur wenig Spuren eines Dichters. Ein Film braucht Witz und Spritzigkeit, die Sprache ist an vielen Stellen zu explizit. An einigen im Text aufgezeigten Passagen gelingt es Becker seinen Witz geltend zu machen, allerdings erscheint dies wieder, gemessen am Anspruch des Films, zu Süddeutsch.

Veit Harlan war als Dialog- Regisseur für die Sprache verantwortlich.

H. W. Becker sollte in diesem Film Auftragsarbeit leisten und entledigte sich dieses Auftrags mehr schlecht als recht.

Offensichtlich war außer der Musik und der hübschen Käthe von Nagy auch die Inszenierung misslungen: Das Regiedebüt Willy Schmidt- Gentners war ein Misserfolg, so dass er nur noch einmal 1937 mit der Regie eines Films betraut wurde. Anders verhielt es sich bei dem Dialog- Regisseur Veit Harlan: seiner Karriere bei den Nazis hatte dieser Misserfolg offenbar nicht geschadet.²²³ (vgl. Anhang D)

Siegfried Kracauer schrieb, dass die vielen historischen Stoffe, die nur das Gewesene illustrieren, ihrer eigentlichen Bestimmung nach Blendungsversuche sind. „Da die Verbildlichung von Zeitereignissen stets Gefahr läuft, die leicht erregbare Menge gegen mächtige Institutionen einzunehmen, die in der Tat oft nicht einnehmend sind, richtet man die Kamera lieber auf das Mittelalter, an dem das Publikum sich unbeschädigt erbauen mag. Je weiter zurück die Handlung liegt, desto tollkühner werden die Filmleute. (...) Der Mut der Filme verringert sich direkt proportional mit dem Quadrat der Annäherung an die Gegenwart.“²²⁴

In diesem Film war es anders: Die Geschichte um ein Bild der *Pompadour* war völlig unverfänglich, abgesehen von den erotischen Spitzfindigkeiten im Gespräch der nymphomanischen Wirtstochter mit ihrem Vater, die im Nachhinein wie ein gelungener Jux wirken, weil dem Zensor, dem dieser Dialog offensichtlich zu hoch oder in seiner Derbheit zu niedrig war, um von ihm verstanden zu werden, hier augenscheinlich ein Schnippchen geschlagen wurde.

H.W. Becker hat zum Misslingen dieser Produktion tatkräftig beigetragen. Ob es sich dabei um eine Form unbewussten Widerstands gegen die Filmproduktion während der Nazizeit handelte, wird noch geklärt werden müssen. Ich nehme an, dass der echte Becker und Horváth Anteil an diesem Film hatten.

Evelyn Polt-Heinzl und Christine Schmidtjell kommen zu dem Ergebnis, dass der echte H.W. Becker für die *Pompadour* eindeutig selbst das Drehbuch geschrieben habe, räumen aber ein: „Die Filmcredits nennen als Coautor Veit Harlan, der bei den Dreharbeiten auch die Dialogregie übernommen haben dürfte (Noack 2000, 104). Veit Harlans Jugendfreund Francesco von Mendelssohn führte bei den Uraufführungen von *Italienische Nacht* und *Kasimir und Karoline* Regie und Horváth wohnte zeitweise sogar in dessen Villa in Berlin-Grunewald. Mendelssohns Schwester Eleonore wohnte in den dreißiger Jahren im Schloss Kammer und gehörte zum Henndorfer Freundeskreis.“ Also zum Kreis um Horváths Freund Carl Zuckmayer. „Es wäre also durchaus denkbar, dass Horváth am Rande in die Arbeit am Drehbuch und/oder den Dialogen miteinbezogen war.“²²⁵

²²³ „Willy Schmidt-Gentner steuert die hübsche Musik bei und führt zum ersten Mal Regie. Der Musiker in ihm ist bedeutend besser! Es gibt Längen und tote Stellen und Peinlichkeiten. Er dämpft nicht süße Sentimentalität; es fehlt Beschwingtheit. Er hat sich nach diesem Fehlschlag einer Inszenierung auch nur noch einmal 1937 mit Regiearbeit befaßt. Seinen Mit- Regisseur Veit Harlan hat der Mißerfolg offensichtlich beflügelt.“ Vgl. Wendtland, op. cit., *Die Pompadour* 1935.

²²⁴ Vgl. Siegfried Kracauer: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, aus: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt 1977, 281.

²²⁵ Vgl. Ödon von Horváth, *Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, op. cit. 240 f.

BUCHHALTER SCHNABEL (Ein junger Herr aus Oxford)

Einleitung

Bei diesem Film handelt es sich um eine Produktion der Wiener *Pan-Film KG* unter der Regie von J.A. Hübler- Kahla mit prominenter Besetzung. Es spielen u. a.: Hans Moser, Gusti Huber, Lizzi Holzschuh, Rolf Wanka... H.W. Becker schrieb alleine das Drehbuch und vermutlich auch die Dialoge.

Der Film wurde am 25.04.1936 uraufgeführt und hat offensichtlich zwei Titel: *Buchhalter Schnabel* lief in Österreich in den Kinos unter dem Titel *Ein junger Herr aus Oxford*.

J.A. Hübler- Kahla war in der Zeit von 1934 bis 36 ein ungewöhnlich aktiver Regisseur. Er führte in den Jahren 1934 bis 1936 in acht Produktionen Regie.²²⁶

Die Ankündigung des Films im *Illustrierten Film- Kurier* zeigt Hans Moser und Lizzi Holzschuh in großer Garderobe, darunter ein Lied: *Wenn ich ein Mädel wüßte* (Text und Musik von Max Niederberger) Der Refrain des Liedes lautet:

„Wenn ich ein Mädel wüßte,
Das wie ich so einsam ist,
Könnt’ man uns beide glücklich sehen,
Mehr wünsch ich mir nicht!“²²⁷

Auf der unteren Hälfte des ersten Blattes dieser Filmzeitschrift sind Gusti Huber und Dr. Rolf Wanka als *Marlies* und *Hans Binder* abgebildet. Auf gleicher Höhe findet sich ein zweites Lied: *Ein Ausflug mit Dir ist ein Ausflug ins Glück*, darin heißt es:

„Ein Ausflug mit Dir ist ein Ausflug zu dritt,
denn heimlich kommt die Liebe mit uns mit!
Die Sonne lacht, der Wald ist grün, der Himmel blau,
erst recht, wenn ich in Deine Augen schau!
Ein Ausflug mit Dir ist ein Ausflug ins Glück,
Und selig kommen wir von dort zurück.“

Es handelt sich also um die Ankündigung zu einem Liebesfilm, zu dem der nicht um Metaphern verlegene Komponist Niederberger nicht allein die Filmmusik schrieb, sondern auch die musikalische Leitung hatte.

Der Inhalt

²²⁶ Auf der Homepage <http://us.imdb.com/> sind für diese Zeit folgende Filme gelistet:

Durch die Wüste (1936)
Geheimnisvolle Mister X, Der (1936)
Veilchen vom Potsdamer Platz, Das (1936)
Violet of Potsdam Square (1936) (USA)
Buchhalter Schnabel (1935)
Lärm um Weidemann (1935)
Walzer um den Stephansturm, Ein (1935)
Tanzmusik (1935)
Wenn ich König wär (1934)

²²⁷ Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe 2054.

Nach einem Ruderrennen der Mannschaften von Oxford und Cambridge erhält der Student *Hans Binder* die Mitteilung, dass sein Onkel gestorben ist und er sofort nach Wien kommen muss, um das Geschäft zu übernehmen. Mit seiner Mutter verabredet *Binder*, dass er zunächst einmal unerkannt eine Stellung als einfacher Angestellter unter dem Namen *Hans Müller* bei seiner Firma antritt, um den Betrieb von unten her kennen zu lernen. Der Direktor *Fleißer* hat vertraulich von dem Plan erfahren und dies ebenfalls vertraulich dem *Buchhalter Schnabel* und der Angestellten *Fräulein Marlies* mitgeteilt. In der fraglichen Zeit werden von der Firma zwei junge Leute engagiert. Einer muss der zukünftige Chef inkognito sein und alle drei tippen auf den Falschen. *Bob Goetz*, der einfache Angestellte, wird fälschlich als kommender Chef betrachtet und mit Liebenswürdigkeiten überhäuft, während *Hans Binder* von dem strebsamen *Direktor Fleißer* schikaniert wird. Der fleißige Angestellte *Schnabel* (Hans Moser), der seit 25 Jahren in der Firma arbeitet und sich nie etwas zu schulden kommen lässt, wird von *Fleißer* ebenfalls gepiesackt.

Da der Film sich in keinem großen Archiv deutscher oder österreichischer Filme befindet, wird im Folgenden die Inhaltsangabe laut *Film-Kurier* wiedergegeben:

„Wieder war großer Krach, weil *Fleißer* unberechtigter Weise *Schnabel* vorhält, er wäre zwei Minuten zu spät zum Dienst gekommen. *Schnabel* ist ein Sonderling. Er hat eine heimliche Liebe mit einer Dame aus der Gesellschaft namens *Lizzi*. Alle drei Monate trifft er sich einmal mit dieser Dame, die ihn für einen reichen Gutsbesitzer aus Graz hält. Ein Vierteljahr lang spart *Schnabel* jeden Groschen, er legt den langen Weg ins Büro täglich zu Fuß zurück, um das Geld für die Trambahn zu sparen, er reduziert seine Ansprüche auf ein Minimum, nur um nach Ablauf eines Vierteljahres ‚standesgemäß‘ ausgehen zu können. Er weiß, dass zwischen ihnen wegen der großen sozialen Unterschiede niemals etwas sein kann; aber trotzdem – das Verhältnis mit *Lizzi* ist ihm wie ein Märchen. *Hans* findet in *Marlies*, seiner neuen Kollegin, ein verständiges, modernes Mädchen, mit dem er sich bald anfreundet. Daß *Marlies* aus ihrer Abneigung gegen Chefs keinen Hehl macht, stört ihn nicht, denn er ist ja ein ‚einfacher Angestellter‘. Aber dieses Freundschaftsverhältnis wäre bald in die Brüche gegangen, nämlich als eines Tages die Wiener Zeitungen berichten, dass eine Ruder-Regatta mit der Oxford Mannschaft in Wien stattfindet, an der auch der junge Herr *Binder* beteiligt ist. *Marlies* hat sich in den Kopf gesetzt, diese Regatta anzuschauen, da sie *Bob Götz*, den sie für *Binder* hält, unbedingt als Schlagmann sehen will. Bei einer gemeinsamen Paddelbootfahrt weiß *Hans Müller* geschickt einen Unfall vorzutäuschen, und in tollem Tempo macht er sich auf den Weg zur Regatta. Alles ist versammelt, alles wartet auf den Anfang, aber der Schlagmann *Binder* fehlt. Da kommt im letzten Augenblick *Hans* angerast und alles geht gut aus.

Schnabel ist in großer Aufregung. Heute Abend trifft er sich mit seiner *Lizzi*. Ein Vierteljahr lang hat er sich auf diesen Tag gefreut, und gerade heute übergibt ihm *Fleißer* den Auftrag, 2000 Schillinge am Abend zu der alten Frau *Binder* zu bringen. *Hans* bietet sich an, die 2000 Schillinge für *Schnabel* zu Frau *Binder* zu bringen. Am Abend sitzt *Schnabel* als ‚Rittergutsbesitzer aus Graz‘ im großen Gesellschaftsanzug mit seiner *Lizzi* im mondänsten Nachtlokal Wiens. Der Zufall will es, daß auch *Bob Goetz* da ist. *Bob* komponiert nämlich heimlich, und an diesem Abend soll sein Schlager ‚Wenn ich ein Mädel wüßt‘ steigen. Mit Hallo begrüßt er den *Buchhalter Schnabel*. Aber der lehnt ganz entschieden diese Verwechslung ab. *Bob* müsse sich wohl geirrt haben und *Bob* murmelt, sich entschuldigend, etwas von einem Doppelgänger. Im selben Lokal feiert *Hans Binder* alias *Hans Müller* mit seinen Club-Kameraden den Wiener Sieg. Auch *Marlies* ist gekommen, um für *Hans* bei *Bob Goetz*, dem ‚Chef‘ ein gutes Wort wegen eines am Tage im Büro zwischen *Hans* und *Bob* stattgefundenen Zusammenstoßes einzulegen. *Schnabel* kommt in die schwierigsten und unangenehmsten Situationen. Hat sich denn heute das ganze Büro gegen ihn verschworen? Doch er windet sich immer wieder aus der komischsten Situation heraus. Aber jetzt will er das Lokal verlassen.

Plötzlich sieht er, wie Hans, dem er heute die 2000 Schillinge für die Frau Binder gab, dem Kellner eine große Summe bezahlt und mehrere hundert Schilling-Scheine einem großen Päckchen entnimmt. Schnabel zittert. Das ist sein Geld! Hans Müller hat unterschlagen! – Jetzt hat Schnabel zu entscheiden: Soll er den Lebemann aus Graz weiterspielen? Sein Pflichtgefühl und der Buchhalter siegen. Er bittet seine Lizzi, das Lokal zu verlassen. Aber sie bleibt. – Da stürzt Schnabel ans Telefon. Sofort muß Fleißer kommen. Fleißer, der schon im Bett lag, kommt angestürzt. Er sieht seinen Buchhalter im großen Gesellschaftsanzug. Es kommt zum Skandal. Auf der Stelle enthebt er Schnabel seines Postens. „Du bist der Buchhalter Schnabel?“ ruft erstaunt Lizzi. Gewesen, jetzt bin ich nur noch Schnabel‘ stöhnt der Zusammengebrochene. – Da enthüllt auch Lizzi ihr Geheimnis. Sie ist gar keine Dame aus der Gesellschaft, sondern Kammerzofe, und sie wird ihre Ersparnisse opfern, damit Schnabel den von Müller unterschlagenen Betrag ersetzen kann. – Groß ist am andern Tage die Überraschung im Büro von Binder. Hans Binder hat offiziell die Leitung übernommen. Sein Debut als einfacher Angestellter Hans Müller ist nicht umsonst gewesen. Er hat den Betrieb richtig kennengelernt. Er erkannte den arbeitsamen Buchhalter Schnabel und den die Leute schikanierenden aufgeblasenen Fleißer. Schnabel bekommt den Posten des Direktors, Fleißer wird zur Disposition gestellt. Und Marlies, der alle Chefs unsympathisch waren? Ja - bei so einem netten und anständigen Chef, wie bei dem jungen Hans Binder, da ist es etwas anderes.“

Kommentar

Bei der Titelliste zu diesem Film handelt es sich leider nur um eine Auflistung der Szenenfolge, was manchmal eine Praxis der Zensoren war, die ausreichte, um einen Film im Sinne des Paragraphen 267 des „Reichsstrafgesetzbuchs“ freizugeben.

Die Spurensuche nach der Beteiligung Horváths alias H.W. Beckers an diesem Drehbuch ist beinahe aussichtslos, weil die Dialogliste zu diesem Film, zu dem offensichtlich Becker als einziger das Buch schrieb, nicht existiert, zumal da der Film zur Zeit nicht mehr auffindbar ist.

Den einzigen Hinweis auf die Dialoge gibt der Zensor in den verbotenen Passagen. Folgende Teile sind verboten:

1. Zu Anfang des 1. Aktes, in der Mitte des 4. Aktes und zu Anfang des 7. Aktes der Kampfruf der Oxford-Mannschaft: „Happ, happ happ, hurray“ (Der Kampfruf kann nach Synchronisierung in deutscher Sprache als: Hipp, hipp, hurrah!“ eingesetzt werden.
2. Im 6. Akt die Szene, die den Buchhalter Schnabel und die Zofe Lizzi während einer Autofahrt zeigt mit dem dazugehörigen Dialog: „Können wir uns nicht öfter als alle drei Monate.... - Liebes Kind, ich sag’ Dir doch, es ist...man ist eingesperrt in das Joch der Arbeit. Die Sommerernte und die Wintersaat, das Frühlingsvieh... Was für ein Vieh? - Na das Frühlingsvieh und die Bilanzen, das ist ja, die nehmen einen ja schrecklich her. - Ich kann nicht einmal zu Dir kommen? - Wohin? - Nach Graz. Nein, das ist ausgeschlossen. In Graz... Ich bin ja nicht immer in Graz....die Familie. - Was? Du bist verheiratet? Also, bitte, sprich die Wahrheit. - Bitte, bitte, diese Hand ist frei und unberührt. - Diese Hand ist auch noch frei. - Liebling.“ -Länge 46 m
3. Im 6. Akt folgende Dialogstelle zwischen Schnabel und Lizzi in der Derby-Bar: „Und Liebling, willst Du gleich knabbern oder willst Du warten mit dem Knabbern bis Der (sic) Sekt kommt? - Ich möchte’ lieber gleich knabbern. - Also werden wir gleich knabbern... Liebling...“- Länge 7 m.
4. Zum Schluß des 7. Aktes die Szene, die zeigt, wie Marlies mitten in der Nacht eine Pfandleihanstalt aufsucht. Entsprechend die Dialogstelle zu Beginn des 8. Aktes: „Moment, 540 Schilling hab’ ich in der Pfandleihe bekommen, dafür habe ich ein Andenken hergegeben, dass ich von meiner Mutter hab’.“ Länge 26 m.

Gesamtlänge der Ausschnitte: 79 m

Berlin, den 5. November 1935
Film- Prüfstelle ²²⁸

Anders als im Film *Die Pompadour* hatten die Filmemacher mit diesem Zensor kein Glück. Er verbietet nicht nur einen Kampfruf, der englisch klingen sollte, sondern auch die harmlose Zweideutigkeit des Knabbers in der Bar.

Die Stelle, die ein Mädchen zeigt, das ein Andenken seiner Mutter im Pfandhaus versetzt, passte 1935 auch nicht in das Konzept von „Anständigkeit“ und verstieß gegen den „guten Geschmack“. Das überhöhte Mutterbild der Nazis mystifizierte die Rolle der Mutter quasi-religiös zu einem Inbegriff erhabener Reinheit, so dass die Tatsache, das Andenken an sie - gegen das Andenken einer Tante wäre vielleicht weniger auszusetzen gewesen - ins Pfandhaus zu bringen, als eine Art ikonoklastischer Akt einen Verstoß gegen den nationalsozialistischen Sittenkodex bedeutete, könnte von Horvath beeinflusst sein.

Der Dialog: „Können wir uns nicht öfter als alle drei Monate...“, in dem die Rede von Frühlingsvieh und Bilanzen ist, wurde vermutlich auch aus Gründen der „Anständigkeit“ verboten. Wahrscheinlich gefiel dem Zensor die Verbindung von Arbeit und Joch auch nicht, da Arbeit, die bekanntlich im Nazijargon „frei“ machte, als positive Größe verstanden werden sollte. In der Wendung „Sommerernte und die Wintersaat, das Frühlingsvieh...“, die dann im Zusammenhang mit Bilanzen aufgelistet werden, könnte man vermeinen, Horváth zu erkennen, der gerne Tiermetaphern verwandte, um das Personal seiner Stücke und ihre Sprache als grotesk zu charakterisieren.²²⁹

Das vorhandene Material ist aber bei diesem Film leider nicht ausreichend, um weitergehende Rückschlüsse auf Beckers Mitarbeit zuzulassen.

Es handelt sich bei diesem Film aus der Zeit der Komödien- Serienproduktion unter der nationalsozialistischen Diktatur um eine moralische Verwechslungskomödie mit gutem Ende. Vielleicht existiert noch eine Kopie dieses Films bzw. eine komplette Titelliste in einem Privatarchiv, um zu einem späteren Zeitpunkt die Beteiligung Beckers als dem einzigen Drehbuchschreiber zu dokumentieren.

²²⁸ ebenda.

²²⁹ vgl. auch Horváths leitmotivisch vorkommenden Tiermetaphern im Gesamtwerk zur Entlarvung der Perversion bürgerlicher Moralvorstellungen in: Kim Jeong-Yong: *Das Groteske in den Stücken Ödön von Horváths*, Frankfurt 1995, 137 ff.

DAS HERMÄNNCHEN

Untertitel: (Nee, nee, was es nich' alles gibt)

Einleitung

Es handelt sich um eine Produktion der *MAXIM Film GmbH Berlin* unter der Regie von Heinz Paul.

Der Regisseur, der 1893 geborene Heinrich (Heinz) Egid Robert Paul, war im ersten Weltkrieg aktiver Offizier, stammte aus dem Kreis Dachau und war seit 1928 in der Filmindustrie tätig. Die Regie für Stummfilme führte er u.a. 1928 in *Der Scheidungsanwalt*; 1929 *Drei Tage auf Leben und Tod*; *Karussell des Todes*; 1930 *Die Somme* - bei diesem Film war er auch der Drehbuchautor.

Unter seinen über 30 Filmen, in denen er Regie führte, finden sich zahlreiche Komödien. So führte er im Jahr 1936 außer in dem Film *Das Hermännchen* noch in den Komödien *Paul und Pauline* und *Hilde und die 4 PS* Regie.

Heinz Paul schrieb etliche Drehbücher auch für Kriegsfilme. In Kriegs- und Abenteuerfilmen führte er ebenfalls oft selbst Regie, unter vielen anderen waren das 1932 *Tannenberg*; 1938 *Kameraden auf See*; 1944 *Schicksal am Strom*.²³⁰

Bei dem Film *Das Hermännchen* handelt es sich um einen Film in weitgehend kölnischer (kölscher) Mundart von Theo Rausch und offenbar um eine Produktion, die mit sehr kleinem Budget ausgestattet war.

Es gibt keine Außenaufnahmen, fast alle Szenen sind in einer Theaterperspektive aufgenommen.

Das Manuskript schrieben Theo Rausch und H. W. Becker, die Uraufführung fand am 05.06.1936 statt. Mit diesem Film wurde ein Radioerfolg des *Reichssenders Köln* aus den Jahren 1935 und '36 mit dem Titel *Die drei lustigen Gesellen* auf die Leinwand gebracht.

Es handelte sich um eine erfolgreiche Samstag- Nachmittagssendung im Rundfunk mit hoher Einschaltquote, die zur Sendezeit die Leute von der Straße fegte und vor ihre Radioapparate brachte.

Die Sendung lief insgesamt 150- mal, die Texte stammten von dem gelernten Bauingenieur und Rundfunkautoren Theo Rausch aus Overath im Bergischen Land und waren absolut unpolitisch (Wendtland).

Die Darsteller der *drei lustigen Gesellen* waren Hans Salcher, Rudi Rauher und Karl Wilhelmi.

Das Trio hatte mit seiner Radiosendung gleich zu Beginn solchen Erfolg, dass es vom Kölner *Reichshallen-Theater* in die 4000 Plätze fassende Messehalle umzog, und als diese zu klein wurde, in die *Dortmunder Westfalenhalle* mit 15000 Plätzen. Sie schilderten in ihrer Life-Sendung Woche für Woche - immer in reinster Mundart und ausgestattet mit ihrer *laterna magica* -, was in der Welt geschah.²³¹

Im Film heißen sie *Die drei frohen Gesellen* und werden ebenfalls von den bekannten Radiosprechern gespielt.

Aus diesem Film stammt auch das berühmte *Schwalbenlied* von Gustav Kneip, „das sich durchaus den Charakter eines Volksliedes erobert hat.“²³²: „Mutter unter'm Dach hat ein Vöglein

²³⁰ Heinz Paul dreht noch in den 50er Jahren als Regisseur vor allem Komödien: *Hula hopp – Conny*; *Der Elefant im Porzellanladen*; *Orientalische Nächte* u.a.

²³¹ Vgl. Wendtland, 1936: DAS HERMÄNNCHEN, op. cit.

²³² ebenda. Weiter heißt es bei Wendtland: „Es muß allerdings bezweifelt werden, ob die harmlosen Scherze der „Gesellen“ auch heute noch wirken. Die Sendung war damals ein sogenannter Straßenfeger,

gebaut, schau schau schau Mutter schau (...)“

Leitmotivisch zog sich als „running gag“ in schönster kölscher Mundart mit „m Hermännche und et Tant’ Judula“, durch die Sendungen die als imaginäre Anwesende immer dabei waren. Die Einleitung war ebenfalls immer gleich :

„Ist die Milch vom Herd? Et Badewasser abgestellt? Der Sonntagskuchen aus dem Backofen? Kann nichts verderben, überlaufen, anbrennen?“

Na, dann können wir ja anfangen: Frohen Samstag Nachmittag zusammen!“

Solch einen großen Radio- bzw. Bühnenerfolg zu verfilmen war ein schwieriges Unterfangen. Heinz Paul und Theo Rausch entschieden sich für eine gefilmte Theaterinszenierung. Der Film ist weniger ein Kinofilm als vielmehr ein Schwankstück auf der rheinischen Volksbühne, das mit kleinen Mitteln filmisch aufbereitet wurde.

Wie in *Peter im Schnee* ist es in diesem Film wieder ein Kind, das durch Streiche in die Erwachsenenwelt eingreift und dadurch die Ereignisse zum Guten wendet.

In ganz Deutschland wurde der Film verliehen, im Rheinland wurde er in kölnischer Mundart zum regionalem Erfolg.

Von diesem kleinen Film, den ich im Folgenden genauer beschreiben möchte, hatte die nachhaltigste Wirkung sicher das schon genannte *Schwalbenlied* von Gustav Kneip, ein nach wie vor gern gesungener Klassiker vieler Männergesangsvereine.

Die Handlung

Im Mittelpunkt stehen die „drei frohen Gesellen“ *Hans, Karl und Rudi*, die im Leben nicht viel Glück haben. Sie wohnen in einem Hotel bei einer Vermieterin, die ihnen das Leben schwer macht und allen dreien androht, sie rauszuwerfen, wenn sie nicht schnell ihre Miete bezahlen. Diese *Herbergswirtin*, gespielt von Else Reval, wird lustig in ihrer Übertriebenheit als eklige Zimmerwirtin in Szene gesetzt. Die *drei frohen Gesellen* sind zu diesem Zeitpunkt eher unfroh. In dieser Situation trifft der Brief ihrer *Tante Judela* (Antonie Pütz- Fricke) ein. Sie ist Witwe eines Brotfabrikanten und verlangt von ihren drei Neffen die Übernahme eines Kleinstadttheaters, um dort den bisher unentdeckten Werken ihres verstorbenen Mannes Respekt zu verschaffen. Bei Nichterfüllung dieser Aufgabe droht sie ihnen und dem einzigen Sohn von *Hans*, dem *Hermännchen*, das in ihrer Obhut ist, Enterbung an.

Zur Unterstützung schickt sie ihre Nichte *Hilde*, die gemeinsam mit den *drei frohen Gesellen* die Leitung des Theaters übernehmen soll.

In dem kleinen rheinischen Städtchen Büllesheim, in dem *Judelas* bisher verwaistes Theater liegt, floriert ein drittklassiger Tingeltangel namens *Thalia*, dessen Inhaber und Direktor, der alte *Wengen*, schon lange die Absicht hat, durch Übernahme von *Judelas* Theater sein Unternehmen zu vergrößern. Das wiedereröffnete Theater der Tante erhält den Namen *Euterpia* und der Direktor des *Thalia- Theaters* schickt seinen Sohn *Kurt* zu *Judela*, um die Übernahme zu verhandeln. Er wird jedoch von der Tante schroff abgewiesen.

Bei der Gelegenheit verliebt sich *Kurt* in *Judelas* Nichte *Hilde*.

Es entspannt sich ein Kampf der beiden Theaterbesitzer, verstärkt durch die Intrigen des *Thalia-Direktors*, der Leute dafür bezahlt, bei den Aufführungen der *Euterpia* zu pfeifen. Die Aufführungen der romantischen Rührstücke in der *Euterpia* werden aber ohnehin vom Publikum nicht akzeptiert und das Theater muss schließen.

Der kleine *Hermann*, der in der Zwischenzeit zu seinem Vater gekommen ist, hängt vor die geöffnete Theatertür der *Euterpia* ein Schild: „Heute abend keine Vorstellung“ und das Theater,

der die Straßen räumte, so daß der Einzelhandel gegen die Sendezeiten am Sonnabend zwischen 16 Uhr und 18 Uhr protestierte.“, ebenda.

das eigentlich geschlossen sein sollte, ist gezwungen, am nächsten Abend eine Vorstellung zu geben. Als *die drei frohen Gesellen* gerade die Requisiten aufstellen, lässt *Hermann* unvermutet den Vorhang aufgehen.

Die drei machen aus der ungewollten, untheatralischen Situation eine Vorstellung; ihr Humor gefällt den Zuschauern und auf diese Weise stellt sich schnell der Erfolg des Theaters ein.

Die Tante erfährt, dass der Erfolg nicht auf den Stücken ihres verstorbenen Mannes beruht, sondern auf den Blödeleien der *drei frohen Gesellen* und ist empört. Sie erscheint persönlich in Büllesheim, es kommt zu einigen Verwechslungen und zum guten Ende, denn sie erkennt am Schluss, dass „jede Kunst ihre Zeit verlangt.“²³³

Sie setzt das *Hermännchen* als ihren Universalerben ein und die beiden Theater werden durch die Liebe der Nichte *Judela* zu dem Sohn des Direktors der *Thalia* vereint.

Interpretation und Kommentar

Die Komik in diesem Film entsteht aus Übertreibungen, der Gegenüberstellung von Klischees und dem Element des Generationenkonflikts: die alte *Tante Judela*, deren Name schon in den 30er-Jahren altertümlich geklungen haben mag, die die verstaubten Stücke ihres längst verschiedenen Mannes aufführen möchte; präntiösen Schauspielern, die ostentativ schlecht und outriert spielen, sich aber für geniale Künstler halten; dem *Hermännchen*, das ständig Blödsinn macht und für Verwirrung sorgt; abwechselnd mit Slapstickeinlagen wie vom Schauspieler, der in den Souffleusekasten stürzt, der Requisiteure, die statt einem Halbmond zwei Viertelmonde aufspannen, ständigen Verwechslungen der richtigen Tante mit einer Schauspielerin usw. usf.

Überraschend ist der Titel des Films, weil der kleine *Hermann* lediglich eine Nebenrolle spielt und den Handlungsablauf durch seine Streiche nur zweimal vorantreibt: Durch den Tausch der Schilder und das abrupte Öffnen des Vorhangs, als *die drei frohen Gesellen* gerade die Requisiten aufstellen.

Der *Illustrierte Film-Kurier* schreibt hierzu in dem Bemühen, diesem Schwank eine kulturell brisante Note zu verleihen: „Da werden die drei frohen Gesellen ganz, ohne es zu wollen, durch den Zufall in den Mittelpunkt des Geschehens gezogen, denn sie werden dank ihres Humors und Witzes zum Mittelpunkt ihres Unternehmens. Mit einem Wort, der gesunde Volkshumor siegt über verlogenes Schauspiel und gleißenden Kitsch.“²³⁴

In diesem Sinne hat *Das Hermännchen* wie *Peter im Schnee* eine Absage an die (falsche) Kunst zum Thema.

Der nationalsozialistischen Ideologie konnte diese Botschaft bei dem Film ebenso recht sein wie bei anderen reinen Lachstücken.

Schwanktheater verhält sich meistens gegenüber dem herrschenden System affirmativ. Plattitüden und Dialekt, einfache Komik durch Verwechslungen und kleine Unfälle bedienen ein Bedürfnis nach Komik, das für autoritäre Systeme ungefährlich ist und kritische Energie neutralisiert. Der Schwank will per se nur lustig sein.

Lachen ist ein Grundbedürfnis und Schwanktheater, das aus einer Tradition der Gaukelei, Commedia dell'arte und Stegreiftheater stammt und mit dem Volksstück verwandt ist, bedient dieses Bedürfnis, das ihm gleichfalls Existenzberechtigung verleiht.

Die Tatsache, dass mit dieser Art Blödelei gleichzeitig systemkritische Kräfte paralysiert werden, kann dem Medium nicht angelastet werden.

Schwanktheater- Bühnen boten im Gegensatz zum streng überwachten Kabarett- Theater wegen

²³³ ebenda.

²³⁴ ebenda.

ihrer Unauffälligkeit auch Platz für verfolgte Schauspieler.²³⁵

Der Vergleich des Kritikers vom *Illustrierten Film-Kurier* ist weniger für diesen Film als für das Bemühen eines Kritikers im Jahre 1936 aufschlussreich, „guten Volkshumor“ dem Kitsch und der Verlogenheit als revolutionär gegenüberzustellen.

Dieses Bemühen ändert aber bezogen auf diesen Film nichts an der Tatsache, dass es sich um reines Klamottentheater handelte.

Der erwähnte Kitsch wird so übertrieben dargestellt, dass er nur als platter Antagonismus zu den Witzeleien der *drei frohen Gesellen* den Lacheffekt erhöhen sollte.

Die Handlung ergibt sich aus aneinandergereihtem Blödsinn, der von einem artifiziell wirkenden Konflikt um die Vorherrschaft zweier Theater zusammengehalten und durch eine Liebesgeschichte zum guten Ende gebracht wird.

Hinweise auf von Becker geschriebene Textpassagen sind nicht mit Sicherheit festzustellen, zumal er den Kölner Dialekt nicht kannte.

Der Wortwitz in der Szene, als *die drei frohen Gesellen Tante Judela* umgarnen:

- Liebe Frau Judela
- Halt den Mund! Halt den Mund, sag' ich Dir, es hat sich ausgeliebetantet (...)

ist von dem mit dem Wiener und Berliner Dialekt gut vertrauten Horváth/Becker schwer vorstellbar.

Andererseits könnte von ihm der Dialog stammen, als das *Hermännchen* mit einem Gewehr um *Tante Judela* herumläuft und sie sagt:

- Was machst Du eigentlich, Hermännchen, Du läufst immer so um mich herum.
- Ich muss Dich bewachen, Tante Judela!
- Bewachen?
- Ja, der Papa hat gesagt, Du könntest uns gestohlen bleiben!
- Was, das hat Dein Papa gesagt?

Ebenso erinnert die Vorstellung einer Schauspielerin vom Lande, die bei ihrer Bewerbung sagt: „Ich bin sentimental“ u.a. an die Passage aus einem Fragment von Horváths Hörspiel *Eines jungen Mannes Tag 1930*:

Unter dem Untertitel Mit dem Hute in der Hand finden sich folgende handschriftlichen Eintragungen:

- Peter: Ich bin bescheiden, Frau Perzl. Man muss bescheiden sein
- Perzl: In der heutigen Zeit ist das noch gar nicht so erwiesen! Heute muss man das Gegenteil sein - Sie müsstest unverschämt sein!
- Peter: Ich bin ein guter Mensch, Frau Perzl.²³⁶

Passagen, in denen Personen so umfassend Auskunft über eigene Qualitäten geben, sind wegen des Missverhältnisses des Sprechers zum Inhalt des Gesagten komisch. Die Bescheidenheit wird gerade durch die Unbescheidenheit diese zu akklamieren entwertet. Der Satz: „Ich bin ein guter Mensch, Frau Perzl“ vergrößert die Diskrepanz und steigert dadurch die Komik. Die

²³⁵ Der Kabarettist Werner Finck, der wegen unliebsamer Äußerungen zwei Mal ins KZ kam, schrieb in seinen Erinnerungen *Alter Narr - was nun?* über seinen Kollegen Otto Wallburg, der 1933 noch als Kabarettist auftrat: „Zu unserem Erstaunen hatte sich herausgestellt, daß dieser Urberliner Komiker ‚Nichtarier‘ war.“ Der Schriftsteller François Fejtö erzählte, dass Goebbels selbst Ausnahmen für beliebte Schauspieler machte. Er sagte: „Wer Jude ist, bestimme ich!“ (vgl. Anhang E) Otto Wallburg hatte dieses Glück nicht, er kam später im KZ um.

vgl. Werner Finck : *Alter Narr - was nun?*, München –Berlin 1972, 60.

²³⁶ Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/17.4 (BS 63b),1.

Unbescheidenheit wird entlarvt.

Die Schauspielerin, die von sich behauptet, ‚sentimental‘ zu sein, gibt eigentlich über ihre Rolle Auskunft. Dass sie es aber so erklärt, als handle es sich um eine Charaktereigenschaft, könnte von H. W. Becker gewollt als Gag im Spiel mit der Eigentlichkeit bzw. Uneigentlichkeit in den Film eingeflossen sein.

Insgesamt ist seine Mitarbeit nur schwierig auszumachen, zumal es sich um einen Film in kölscher Mundart handelt, ein Dialekt also, der weder dem echten Becker, noch Horváth zur Verfügung stand.

Der Versuch einer Zuordnung von Dialogen als authentischen Becker- Dialogen ist in den meisten Fällen zu spekulativ.

Die Mitarbeit Beckers an diesem verfilmten Schwank in rheinischem Dialekt ist kurios. Vielleicht finden sich eines Tages noch Dokumente zu diesem Film, die Beckers bzw. Horváths Mitarbeit unter dem Pseudonym H. W. Becker genauer beleuchten.

DISKRETION EHRENSACHE

Einleitung

Dieser Film wurde nach dem Roman: Glück muß der Mensch haben wurde von Hannes Peter Stolp von H. W. Becker und G. von Großschmidt ²³⁷ für den Film als Filmskript bearbeitet, das Drehbuch schrieben Rolf Meyer und Kurt E. Walter.

Regie dieser Produktion der *Cine Allianz* ²³⁸ führte Johannes Meyer, die Uraufführung von *Diskretion Ehrensache* fand am 23.08.1938 statt.

Johannes Meyer hatte bis zu diesem Film bereits in 21 Filmen die Regie geführt. Zu diesen Filmen ist ebenso wenig wie zu Meyer selbst nicht viel zu erfahren. Seine Karriere begann mit *Der Tiger* von 1930. Im Jahr der Uraufführung von *Diskretion Ehrensache* hatte er die Regie in den Filmen *Dreizehn Mann und eine Kanone*, sowie *Rätsel um Beate*. Der Regisseur, der bis 1950 Filme drehte (*Dreizehn unter einem Hut*) wird auch von Siegfried Kracauer nicht genannt und keiner seiner Filme hat über die Zeit hinaus Bekanntheit erlangt.

In dem Film spielen: Hans Holt, Heli Finkenzeller, Paul Henckels, Fita Benkhoff, Ida Wüst, Ralph Arthur Roberts, Rudolf Platte, Theo Lingen, H. H. Schaufuß u.a.

Der bekannteste Schauspieler des Films, Hans Holt, spielte sich seit 1935 in *Katharina, die Letzte* von 1935 in die Herzen der Zuschauer. Der gebürtige Wiener wurde als Hauptdarsteller gerne in österreichischen Produktionen eingesetzt; so spielte er u.a. in den Filmen *Lumpazivagabundus* (1936) oder *Liebe im Dreivierteltakt* von 1937.

Der Inhalt

Ein reicher Schifffahrtslinienbesitzer, Herr *Hopkins* (Ralph Arthur Roberts) will seine Tochter gegen ihren Willen mit *Lord Benton* (Theo Lingen) verheiraten und kündigt ihre Verlobung in der Zeitung an.

Die Tochter *Mary* (Heli Finkenzeller) ist empört und ihre Freundin *Lilian* (Fita Benkhoff) rät ihr, mit einem Liebhaber auf Bestellung durchzubrennen, sich von Privatdetektiven dabei diskret verfolgen zu lassen und so den *Lord* zu veranlassen, von der Hochzeit Abstand zu nehmen.

Bei der Bestellung des Liebhabers tritt eine Verwechslung ein; *Mary* lädt nicht den bestellten, eingeweihten Mann ins Auto, sondern einen jungen Erfinder namens *Peter Parker* (Hans Holt), der sich vorher bei ihrem Vater durch einen Trick eingeschlichen hatte, um ihm seine Erfindung, eine revolutionäre Nietmaschine für Schiffsböden, vorzustellen. *Herr Hopkins* hatte diesen jungen Mann soeben wüst beschimpft und aus dem Haus gewiesen.

Die flüchtige Tochter und der Erfinder, der nur mitfährt, weil ihm das Mädchen gefällt, besuchen zuerst den Bruder ihres Vaters und ihre Tante, die die beiden willkommen heißen und den falschen *Lord* zaubernd finden.

Sie benachrichtigen darauf den Vater, der zunächst glücklich ist, weil er seine Tochter verloren glaubte und dann, als der wahre *Lord Benton* mit Blumen bei ihm eintrifft, die Wahrheit erfährt, sofort mit dem *Lord* zu seinem Bruder reist, wo das Pärchen aber bereits wieder abgereist ist. Es

²³⁷ Über G. von Großschmidt ist außer seiner Mitarbeit bei diesem Film nichts zu erfahren.

Vgl.: *Glenzdorfs Internationales FILM-LEXIKON*, Biographisches Handbuch für das gesamte Filmwesen, Bad Münden, 1960.

²³⁸ Auf der Werbebroschüre der Produktionsfirma steht der Vermerk: „Ein Cine- Allianz- Lustspiel Märkische - Panorama - Schneider“ vgl. Bundesarchiv, Filmarchiv Mappe 2841.

hatte sich mit Bettlaken aus dem Zimmer abgeseilt, denn „die Fürsorge der lieben Verwandten für das vermeintliche Ehepaar auf Hochzeitsreise zwingt sie zur Flucht.“²³⁹ Die Werbebroschüre der *Cine- Allianz* erzählt den weiteren Verlauf des Films wie folgt: „Als sie auch im Hotel von Detektiven auf Schritt und Tritt bewacht werden und während Papa Hopkins mit der gesamten Verwandtschaft die Verfolgung selbst aufnimmt, chartern sich Mary und Peter einen Wohnwagen und verleben eine herrliche Zeit glücklichen Ungebundenseins in Gottes freier Natur. Kleine Plänkeleien und Reibereien, wie sie üblich sind zwischen Verliebten, die sich ihre Sympathie zueinander nicht eingestehen wollen, machen die Angelegenheit nur noch reizvoller. Auch der Traum vom keimenden Glück nimmt ein jähes Ende, als Mary feststellt, daß Peters Herz anscheinend einer anderen mit Namen ‚Dolly‘ gehört.

So kehrt Mary reumütig in die Arme ihres besorgten Papas zurück und erklärt sich nunmehr bereit, Lord Benton zu heiraten. (...)“²⁴⁰

Der hat sich aber zwischenzeitlich in ihre Freundin *Lilian* verliebt und der Vater zwingt *Mary* nun, *Peter Parker* zu heiraten; sie willigt unter der Bedingung ein, dass die Ehe wegen *Dolly* sofort wieder geschieden wird. Eine Doppelhochzeit findet statt. „Für seine junge reizende Frau hat Peter eine Überraschung. Er zeigt ihr ein Medaillon mit Dollys Bild – es ist ein Hund. Als Peter noch erzählt, durch welchen Zufall er die Rolle des „Herrn auf Bestellung“ erhielt, schließt ihm Mary überglücklich mit einem Kuß die Lippen.“²⁴¹

Kommentar

Der Film wurde von der Lokalpresse positiv aufgenommen. Die positiven Kritiken wurden von der Produktionsfirma in einem Reklame-Heft zusammengestellt.²⁴² Alle hier aufgelisteten Zeitungen bestätigen den großen Lacherfolg:

Die *Greizer Zeitung* schrieb „...so menschlich köstlich, daß man sich nur aus vollem Herzen freuen kann.“

Der Neue Tag aus Köln: „So ist denn gegen dieses Aufgebot an entfesseltem Humor kein Widerstand möglich. Lachen...Ehrensache.“

Chemnitzer Neue Nachrichten: „Eine tolle höchst verwickelte und ungemein lustige Sache. Der Film ist in einer regelrechten Bombenbesetzung ein voller Erfolg und unterhält hervorragend. Fita Benkhoff, Heli Finkenzeller, Ida Wüst, Hans Holt, R.A. Roberts, Theo Lingen, Paul Henckels und Rudolf Platte – jeder Name ein Begriff. Auch Johannes Meyers Spielleitung und Franz Grothes verliebte Musik verdienen besondere Erwähnung.“

Auch Wendtland bescheinigt dem Film seine Güte: „Eine der Verwechslungskomödien – immer unterhaltend und amüsant, wenn sie in der Besetzung und in den Dialogen so gut gemacht sind wie diese.“²⁴³

Über Geschmack lässt sich schwer streiten und wahrscheinlich muss man den blassen Hans Holt in dieser Komödie aus anderen Filmen kennen, um ihn zu mögen. Heli Finkenzeller als reiches verwöhntes Töchterchen schmeißt in der ersten Szene ein komplettes Service um, als sie sich aus dem Bett erhebt.

Solche Klamauk- Effekte zeitigen ja immer wohlwollendes Lachen und Theo Lingen als vertrottelter Lord ist auch noch über 60 Jahre nach der Uraufführung sehr lustig, wenn ihm sein Diener einen Strauß Flieder bringt und ihm zur Verlobung gratuliert und ihn gleichzeitig darauf aufmerksam macht, dass er sich für die Feier am Abend umziehen müsse. Der Lord fragt, wie

²³⁹ Reklame-Ratschläge in ebenda.

²⁴⁰ ebenda.

²⁴¹ ebenda.

²⁴² Alle Zitate aus der Presse in: ebenda.

²⁴³ Wendtland, op. cit. 1938.

lange das Umziehen dauert, der Diener antwortet: „Drei Stunden, Herr Lord,“ worauf Lord Benton auf die Uhr schaut und erwidert: „Dann wird es jetzt Zeit, dass ich mich fertig mache.“ Interessant im Zusammenhang mit dem Titel des Films ist die längere Einlassung Ödön von Horváths zu dem Thema *Diskretion Ehrensache* und es ist gut möglich, dass der Titel des Films auf Horváth/Becker zurückgeht. In *Der ewige Spießler* gibt es eine Textstelle, in der *Margarethe Swoboda* einen Brief bekommt:

„Wertes Fräulein!

Teilen Sie mir Näheres über Ihren Busen und über Ihre sonstigen Formen mit. Wenn Sie einen schönen und vor allem festen Busen haben, kann ich Ihnen sofort höchst angenehme Stellen zu durchweg distinguierten Herren vermitteln. Auch möchte ich wissen, ob Sie einen Scherz verstehen und entsprechend zu erwidern im Stande sind.

Hochachtungsvoll!

Die Unterschrift war unleserlich und darunter stand:

Vermittlerin mit prima Referenzen. Briefe wolle man unter Chiffre 8472 adressieren. *Diskretion Ehrensache*.

Diese ‚*Diskretion Ehrensache*‘ ist ein Sinnspruch im Wappen der Prostitution.

Seit es Götter und Menschen, Kaiser und Knechte, Herren und Hörige, Beichtväter und Beichtkinder, Adelige und Bürger, Aufsichtsräte und Arbeiter, Abteilungschefs und Verkäuferinnen, Familienväter und Dienstmädchen, Generaldirektoren und Privatsekretärinnen - kurz: Herrscher und Beherrschte gibt, seit dieser Zeit gilt der Satz: ‚Im Anfang war die Prostitution!‘ Und seit jener Zeit, da die Herrschenden erkannt hatten, daß es sich maskiert mit dem Idealismus eines gewissen Gekreuzigten, bedeutend erhebender, edler und belustigender rauben, morden und betrügen ließ - - seit also jener Gekreuzigte gepredigt hatte, daß auch das Weib eine dem Mann ebenbürtige Seele habe, seit dieser Zeit wird allgemein herumgetuschelt: ‚*Diskretion Ehrensache*!‘ “²⁴⁴ Noch einmal verwendete Horváth dieses Motiv in dem Hörspiel *Stunde der Liebe*. Das Motiv gebraucht er zur Erpressung einer Buchhalterin, die Geld unterschlagen hatte, weil sie schlecht bezahlt wurde. Ihr Chef schlägt ihr einen „Kompromiss“ vor: „*Diskretion Ehrensache*“, worauf sie erwidert: „Sie sind ein schlechter Mensch, Herr Lindt.“ (GW IV, 91ff).

Es erübrigt sich festzustellen, dass das Thema der Prostitution bzw. Erpressung in dieser Komödie, die im Zeitgeist Deutschlands der späten 30er Jahre spielt, kein Thema war.

Insgesamt vier Personen haben an dem Skript und dem Drehbuch gearbeitet. Es lässt sich schwer sagen, wer die Dialoge geschrieben hat, so dass ein Vergleich über den Titel dieses Films hinaus mit den Dialogen im Sinne dieser Arbeit nicht möglich ist. Dieser Film gehört zu den gelungenen Produktionen, an denen H.W. Becker mitgewirkt hat. Seine Mitarbeit an den Dialogen dieses Films erscheint darum unwahrscheinlich.

Renate Schleder kommt in ihrer Arbeit zu folgendem Ergebnis: „Trotzdem ist diese Teamarbeit von insgesamt vier Autoren nur ein weiteres gängiges Unterhaltungsprodukt und der Anteil der Mitarbeit Ödön von Horváths - falls diese überhaupt stattgefunden hat - nicht mehr zu rekonstruieren. (...)“

Bei den im Jahr 1940 entstandenen Produktionen beruht die Wertung einer möglichen Mitarbeit Ödön von Horváths nur mehr auf Annahmen, da Horváth bei Drehbeginn der Filme bereits zwei Jahre tot ist. Bei dem Film „*Seitensprünge*“ basiert das Drehbuch außerdem zum Teil auf einem Roman, der erst im Jahr 1939 - also ein Jahr nach Horváths Tod - erschienen ist. Möglich wäre, daß die eventuell vorhandenen Drehbücher oder Treatments für einen längeren

²⁴⁴ Ödön von Horváth: *Der ewige Spießler*, in *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral- Krischke, Frankfurt 1987, 111 f.

Zeitraum einfach bei den Filmgesellschaften liegen geblieben sind, bis sich eine Möglichkeit zur weiteren Verwertung angeboten hat. Die weitere Verwendung des Pseudonyms H.W. Becker von anderen Autoren ist ebenfalls in Betracht zu ziehen, da Ödön von Horváth nicht der einzige Autor war, der unter einem anderen Namen arbeiten mußte oder wollte.“²⁴⁵

²⁴⁵ vgl. Renate Schleder: Horvath und der Film, op. cit. 33 f.

SEITENSPRÜNGE

Einleitung

Bei diesem Film handelt es sich um ein Produkt der *Bavaria Filmkunst Verleih GmbH Berlin*, die Regie hatte Alfred Stöger.

Als Buchautoren werden H. W. Becker und H. v. Gebhardt genannt.

Es ist ein Film nach Hellmuth Langes Roman *Seitensprünge*, erschienen im Verlag *Das Bergland-Buch*. Der Untertitel des Romans lautet: *humoristisch-satirischer Roman von einem Pechvogel mit Glückssträhne*.²⁴⁶

Die hier benutzte Ausgabe des Romans hat auf der vierten Seite einen Copyright-Vermerk von 1939. Es handelt sich um die Auflage des 16. Tausend. Auf dieser Seite findet sich ebenfalls die Eintragung: „Von der Bavaria verfilmt unter dem Titel ‚Seitensprünge‘“²⁴⁷ Diese Auflage wurde also erst nach Fertigstellung des Films gedruckt.

Im Bundesfilmarchiv findet sich eine Einladung zur Uraufführung im UFA-Theater *Tauentzien-Palast* am Dienstag den 30.04.1940.

Darin wird der Vorfilm angekündigt, die *Fox Tönende Wochenschau*: Straßen machen Freude; Untertitel: Reisen, Rasten, Bauten, Frachten auf der Reichsautobahn.²⁴⁸

Die DIN A 4 - Broschüre der *Bavaria-Filmkunst* mit Inhaltsangabe ist genauso fröhlich wie der Buchtitel. Die I- und Ü-Punkte des Wortes „Seitensprünge“ bestehen aus Luftballons.

Im Text der Broschüre heißt es:

„ ‚Seitensprünge‘ das ist der spritzige Titel eines nicht minder spritzigen Lustspiels der Bavaria-Filmkunst, das mit vielen ergötzlichen Situationen für die gute Laune des Kinobesuchers - und auch des Theaterbesitzers sorgen wird. Entzückende Einfälle reihen sich aneinander und vermitteln schnellstens die frisch-fröhliche Stimmung, die ein heiterer Film als Erfolgsmoment benötigt.(...)“²⁴⁹

Der Film wurde in den Barrandow-Ateliers in Prag für die *Bavaria-Filmkunst* gedreht, mit Hans Brausewetter und Geraldine Katt in den Hauptrollen.

Eine andere Reklameheft liefert Hintergrundinformationen. In der „Stippvisite bei Hans Brausewetter“ erfahren wir, dass er ein ehemaliger Stummfilmstar war, der in 49 Filmen gespielt hat, außerdem in Wien und am *Deutschen Theater* in Berlin.

Geraldine Katt (Typ: spitzbübisch, verschmitzt, frech) „spielte sich in dem Film ‚Das Mädchen Irene‘ als ‚Baba‘ in die Herzen des Publikums.“²⁵⁰

Hans Zesch-Ballot spielt den Industriellen *Schmidthenner*²⁵¹, Richard Romanowsky den *Parussel*.

Im Heft vom Pressedienst der *Bavaria Filmkunst GmbH München* gibt es Kurzbiographien der Protagonisten und lustige Geschichten, z.B. die „vom Brathendel in Prag“ von Richard

²⁴⁶ Hellmuth Lange: *Seitensprünge, humoristisch-satirischer Roman von einem Pechvogel mit Glückssträhne*, Salzburg 1939, 4.

²⁴⁷ ebenda.

²⁴⁸ Regie: Richard Scheinpflug; ein Boehner-Film, vgl: Bundesarchiv, Filmarchiv, vgl. Archivmappe: 15123 in Bundesarchiv, Filmarchiv..

²⁴⁹ ebenda.

²⁵⁰ Vgl: Aktuelle Filmbücher, Bd. 22: *Seitensprünge* von Madlen Lorei, Verlag Curtius, Berlin W9, 1940, mit Plaudereien über die Schauspieler, ebenda.

²⁵¹ Schmidthenner wird im Roman Schmitthenner geschrieben.

Romanowsky, von Stöger, Geraldine Katt, dem beliebten Hans Brausewetter, sowie viele Bilder und Photos.

Alfred Stöger hatte vor diesem Film nur in zwei Filmen die Regie geführt: 1937 in *Andere Welt* und 1938 in *Irrtum des Herzens*. Der Inhalt des Films entspricht der Ankündigung als frisch-fröhlich:

Der Inhalt

Das Ehepaar *Mügge* ist seit einem Jahr glücklich verheiratet. An ihrem ersten Hochzeitstag kommt *Frau Mügge* auf die Idee, dass ihr Mann nach einer Gehaltserhöhung fragen solle. Vor allem brauchten sie ein neues Ehebett, ein Klappbett, das wegen seiner schlechten Funktionalität für Lacheffekte sorgt.

Mügge tritt am nächsten Tag vor seinen Chef, kommt aber nicht weit, weil ein möglicher neuer Großkunde der Firma *Parussel*, die Spielwaren en gros verkauft, nach Berlin eingeladen wurde. Dieser kann aber das vorbestellte Hotelzimmer nicht nutzen, da seine Frau den Besuch per Telegramm wieder abgesagt hat. Dieses Telegramm erreicht in der Firma aber nur zwei Angestellte, *Mügge* und *Poppelwiehe*.

Als *Mügge* nach Hause kommt, ist seine Frau wegen ihres Hochzeitstags, den er vergessen hat, festlich gekleidet. Sie kommt auf die Idee, das freie Hotelzimmer zu nutzen. Der Filmkurier beschreibt in der Inhaltsangabe die weitere Handlung:

„Eine Nacht will sie sich mal nicht über das verfluchte Klappbett ärgern, eine Nacht möchte sie in einem 1a Paradebett schlafen. Im Nu hat sie *Mügge* überredet, sich in seinen Smoking zu werfen. Sie selbst packt einen Koffer mit Nachtzeug und tut, um ihm das nötige Gewicht zu verleihen, auch noch einen Stoß Tischwäsche und ein paar Bände Schiller hinein. – Dann fährt sie mit dem Taxi voraus. Im Hotel gibt sie sich als Frau Schmidthenner aus und wird auf Zimmer 62 geführt. Bald darauf erscheint *Mügge* vorm Hotel. Von der anderen Seite naht sich (sic) *Poppelwiehe* mit einer Dame. Nach wiederholten peinlichen Begegnungen gelingt es beiden, unbemerkt von einander, das Hotel zu betreten. *Mügge* ist der erste Schmidthenner und wird auf 62 geführt. Kurz darauf erscheint *Pöppelwiehe* und gibt sich nach kurzem Missverständnis als Geschäftsfreund des Herrn Schmidthenner aus. (...) *Pöppelwiehe* nimmt im Hinblick auf die in Aussicht stehende Provision diese Geschäftsunkosten auf sich. Seine teure Braut nutzt im Laufe des Abends die Hotelsituation noch weidlich aus; die Spesen werden verdammt hoch.“²⁵²

Der richtige *Schmidthenner* trifft ebenfalls ein, geht in sein Zimmer und trifft auf *Frau Mügge*, die sich ihm gegenüber als *Frau Schmidthenner* ausgibt. Er erpresst die Frau damit, den Geschäftsführer des Hotels holen zu lassen, wenn sie nicht auf seine Avancen reagiert und mit ihm zum Essen in die Hotelhalle geht.

Zu den beiden gesellen sich *Poppelwiehe* mit Dame und der Chef *Parussel* selbst mit Blumen für die vermeintliche *Frau Schmidthenner*. Die *Müggés* machen sich in einem unbemerkten Augenblick davon und alle glauben, dass *Mügge* mit *Schmidthenners* Frau durchgegangen ist. Sie trösten *Schmidthenner* mit viel Alkohol, während dieser sich königlich amüsiert.

Der *Illustrierte Film-Kurier* beschreibt das Ende der Geschichte wie folgt: „Aber das dicke Ende kommt noch, auch für ihn. Im Bett Zimmer 62 liegt seine Frau; vielsagend weist sie auf Schiller und den Handkoffer mit der Tischwäsche nebst einem rosaroten Nachthemd. Schmidthenner kann nichts beweisen. Frau Lore will sich scheiden lassen. – Am nächsten Morgen versammelt sich alles bei *Parussel*. Schmidthenner fleht alle an, ihm die Frau ausfindig zu machen, die gestern seine Frau war. *Mügge* bekennt. Schmidthenner denkt, *Mügge* will sich opfern und ist begeistert. Alles rast zum Bahnhof. Endlich ist Frau Lore gefunden. Der Zug geht in zwei Minuten. *Mügge*

²⁵² *Illustrierter Film-Kurier*, in: ebenda.

hat keine Ahnung, was seine Frau in den Koffer gepackt hat und fällt durch. Da erscheint in letzter Minute Frau Mügge selbst, die im Hotel die Entwendung ihres corpus delicti erfahren hat. Sie stürzt sich auf ihren Koffer und findet zu ihrer großen Erleichterung die Tischwäsche noch vor. Allgemeines Erkennen. Glückliches Sichwiederfinden. Der Zug fährt. Doch Herr Parussel zahlt auch noch diese Spesen.“²⁵³

Die Dialogliste, Vergleich mit dem Roman

Der Roman ist eigentlich wie ein Drehbuch geschrieben, allerdings fehlen die meisten Dialoge des Films.

Die Namen und die meisten Motive werden –wenn sie nicht wegfallen- im Film aus dem Roman übernommen, oder geändert:

Schmitthenner hat im Buch ein Eigenleben, das im Film nicht aufgegriffen wird. Eine Szene spielt in Düsseldorf, einer Stadt, die mit guter Ortskenntnis beschrieben wird, wo er zwei junge Fräulein trifft. Er hat sie mit seinem Freund *Bortfeld* im Karneval kennen gelernt und der Freund hatte den jungen Mädchen schöne Geschichten erzählt, um sich interessant zu machen, aber verschwiegen, verheiratet zu sein.

Schmitthenner sitzt einer der jungen Frauen, die sich in ihn bzw. in seine Situation eines offensichtlich reichen Gentleman, verliebt hat, gegenüber:

„Das Mädchen, das seinen Blick bisher zu dem Fenster gehen ließ, dreht seinen Kopf langsam herum und sieht Schmitthenner traurig an.

„Billa hat mir aber doch erzählt, Ihr Freund hätte uns eingeladen.“

Schmitthenner ist durch diese primitive Logik für einen Augenblick aus dem Konzept gebracht. Was soll er darauf schon antworten. Er schämt sich fast etwas, den alten Schwindel mit Bortfelds Abwesenheit von Hannover neu aufzutischen. Man kann sich in den Menschen ja täuschen, und eine harmlose Mädchenknospe entpuppt sich manchmal als geharnischtes Aas, aber in diesem Fall glaubt er sich seiner Sache doch ziemlich sicher. Carla wird ein Mädchen sein, dem im Leben viel daneben gegangen ist, und das sich nun auf irgendein großes oder kleines Abenteuer freut, als ob die Seligkeit davon abhinge. Und in einer überraschenden Anwandlung von Mitgefühl beschließt er, alles Theater sein zu lassen und ganz ehrlich und offen mit ihr zu sprechen. (...)

„Nun, damit Sie es wissen,“ Schmitthenner gibt sich einen Ruck und sagt mit der Stimme eines kommandierenden Feldwebels, „ich bin verheiratet.“ Sie werden verstehen, dass mir da ihr sonst sehr wertgeschätzter Besuch nicht gerade angenehm ist.“

Carla legt den Löffel auf den Zeigefinger ihrer linken Hand und versucht, das Gleichgewicht auszutarieren. „Ich will zugeben, ich bin nicht gerade glücklich verheiratet. Nun, das ist in diesem Falle Nebensache. Auf keinen Fall aber möchte ich hinter dem Rücken meiner Frau irgend etwas anzetteln. Irgendein Abenteuer oder sonst eine krumme Sache.“ (...) „Jeder Mensch zimmert sich sein Leben selbst, der eine besser, der andere schlechter. Aber wie man es sich eingerichtet hat, so muß man es hinnehmen.(...) Ich habe ja auch mein Geschäft, was brauche ich da eine...eine andere Frau. Jetzt habe ich immer noch einen inneren moralischen Halt, wenn ich mal mit meiner Frau zusammenprassele. Wenn ich aber den erst mal verliere, dann gut Nacht. Jetzt kann ich mir wenigstens immer einreden, ich bin ein anständiger Kerl, und meine Frau ist daran schuld, wenn es bei uns nicht so ganz klappt. Sobald ich aber selbst erst aus den Schuhen gekippt bin, ist es mit dem Rückhalt an meinem anständigen Gewissen vorbei.“²⁵⁴

²⁵³ ebenda.

²⁵⁴ Hellmuth Lange: *Seitensprünge*, op. cit, 157 f.

Die Sprache im Roman schwankt ständig zwischen altväterlich steif und bewusst jugendlich. Hellmuth Lange behandelt in diesem Buch gerne moralische Themen.

Im Buch ist die Spielwarenfirma *Parussel* ein Pharmakonzern und keine Puppenfabrik und es ist nicht *Poppelwiehe*, der den Großkunden *Schmitthenner* zu seiner Firma bringt, sondern *Mügge* selbst.

Hellmuth Lange macht hin und wieder kleine belehrende Exkurse über selbst ausgewählte Themen: „Schmitthenner ist, wie viele Menschen, die es zu was gebracht haben, leicht abergläubisch und bereit, seine ewige Unentschlossenheit durch kleine Anfragen an das Schicksal zu entscheiden. Man sollte nicht darüber lächeln, denn die Wissenschaftler würden die Skeptiker darüber belehren, dass die Wahrscheinlichkeit für einen richtigen und einen falschen Tip des Schicksals fünfzig zu fünfzig steht, und das ist allerhand.“²⁵⁵

Es ist evident, dass solche theoretischen Äußerungen in einer Dialogliste wegfallen. Der Roman wird im Film auf den kurzzeitigen Ausflug des Ehepaares *Mügge* in die große Welt mit den daraus entstehenden Verwechslungen reduziert.

Im Roman werden viele Themen so behandelt, dass der Eindruck entsteht, es handele sich um ein Drehbuch für einen Film, wie in folgender Szene deutlich wird: Es ist eine Szene, in der *Mügge* sich seiner Armut bewusst wird und seiner Frau ein Geständnis macht:

„Mügge muß sich zwingen, seine Augen von der Tapete loszureißen. ‚Entschuldige‘, sagt er leise, ‚ich habe eben gesehen, daß schon wieder eine Leiste angenagelt werden muß.‘ Er sieht einen Augenblick sinnend auf seine Frau und sagt dann sehr schnell und mit überstürzten Worten: Schmitthenner kommt nicht.‘ ‚Was denn? Schmitthenner hat abgesagt?‘ Mügge nickt stumm mit dem Kopf. Ein widerlicher Druck in seiner Kehle hindert ihn am Sprechen. Außerdem wüsste er auch gar nicht, was er sagen sollte. ‚Das ist doch ganz böse für Euch, nicht wahr?‘ Wieder nickt Mügge. ‚Und was soll nun werden?‘ Er zuckt mit den Schultern. Erika springt auf und geht zu ihrem Mann hinüber. Sie setzt sich auf die Lehne seines Sessels und fährt ihm mit den Fingern ins Haar.“²⁵⁶

Die Handlungen sind meistens szenisch geschrieben. Hellmuth Lange ist kein Roman-, sondern ein unentschlossener Drehbuchautor. Im Roman füllt er aber die Szenen mit gefühlsintensiven Metaphern:

„Es ist eine zaghafte leichte Berührung, aber sie hat Kraft in sich, wie etwas Weltbewegendes, Ungeheuerliches. Ein Strom von Optimismus und Glauben ergießt sich in Mügges Adern, und als er seine Hand auf die andere Hand seiner Frau legt, ist der Druck mehr als ein Dank, mehr als eine Hoffnung. Er ist Vertrauen. Ein Weilchen sitzen die beiden so, dicht beieinander, ohne ein Wort zu sagen, und doch ist dieses Schweigen ein wortreiches Gelübde.“²⁵⁷ Neben den szenischen Handlungsabläufen finden sich häufige Reflektionen des Autors, wenn er Figuren charakterisiert:

„Mügges Frau, so zierlich sie ist, hat eine Lebenskraft, die das Schwierigste zu packen versteht. Sie gehört zu den Menschen, die etwas Unglück, Kummer und Sorge brauchen, um ihre Kraft erproben zu können. Wenn es ihnen am dreckigsten geht, ist ihr Optimismus am größten, und darum ist sie für Mügge die eiserne Hand, die dafür sorgt, dass sie nicht zu weit von dem schmalen Weg der Zufriedenheit abtorkeln. Ein bißchen rechts, ein wenig links, schön, das will Erika zugestehen. Aber nicht weit, höchstens so weit, damit sie gerade noch erkennen können, wie gut sie es doch im allgemeinen haben. Und nun ist es wieder einmal Zeit, zuzupacken. Und sie wird es. Während ihre rechte Hand das Haar ihres Mannes streichelt und die linke Hand den Dank dafür empfängt, kreisen ihre Gedanken um die nächsten Wochen. Jetzt heißt es, die Nerven behalten. Während sie sich körperlich an ihren Mann kuschelt, bäumt sich ihr Inneres auf und

²⁵⁵ ebenda.

²⁵⁶ ebenda, 82.

²⁵⁷ ebenda, 83.

wird zur unnachgiebigen Energie. ‚Hast Du schon die Stellenangebote der Zeitungen heute durchgelesen?‘ fragt sie (...)“²⁵⁸

In diesen Passagen bedient Hellmuth Lange das unbewusste Wohlbehagen nationalsozialistisch-aufgeschlossener Menschen:

Die Frau sorgt sich um ihren Mann. Dabei ist sie schlau. Sie weiß, welcher Weg der richtige ist: der Weg nach oben, der des sozialen Aufstiegs.

‚Klettern‘ ist die Devise und diese Botschaft wurde von Kleinbürgern verstanden und wird von der unendlichen Mehrheit der Kleinbürger bzw. ‚kleinen Ladenmädchen‘, deren Wünsche, die die Filmindustrie gerne bediente, Siegfried Kracauer analysiert hat, immer verstanden werden.

Lange bediente viele Klischees, die in der nationalsozialistisch dominierten Gesellschaft Wohlwollen erzeugen mussten.

Zum jetzigen Zeitpunkt kann aufgrund weniger erhaltener Zeugnisse über und von Hellmuth Lange nicht festgestellt werden, ob er aktiv und bewusst Nazi-Gedankengut gestaltete oder ob er unwissentlich und sozusagen nur im Geist der Zeit produzierte.

Allerdings treffen seine Gedankengänge nationalsozialistische Klischeevorstellungen sehr präzise, wie an folgender Passage mit dem Zwischentitel: „Vom Segen der Beredsamkeit“ gezeigt werden soll:

„Bei Mügges hat es zum Abendessen Rotkohl gegeben. Und der ist eine arge Klippe für das idyllische Familienleben. Frau Mügge behauptet, er wäre gesund. Er reinige das Blut. Mügge dagegen hält ihn für schädlich, weil er danach Blähungen bekommt. Und den ganzen Abend den Bauch wie eine gespannte Trommel hat. Die Stimmung ist also nicht sehr wohlwollend. Frau Mügge hat sich mit einem Korb gewaschener Strümpfe an den Tisch gesetzt, um zu stopfen und Mügge liest im Sessel am Fenster im ‚Nördlichen Vorortboten‘ einen Aufsatz über das Okulieren von Spalierobst. Das Schweigen liegt dick und schwer im Raum.

Manchmal heult der Wind um das Haus und die hochstämmigen Obstbäume biegen sich knarrend. In der Ferne blitzen leuchtend blau die Züge der S-Bahn. An dem klaren Himmel steht groß und rund der Mond. Er schaut nur wenig über den Bahndamm und zeichnet einen klobigen, schweren Schatten auf den glitzernd weißen Schnee der Friedrich-Karl-Straße. Mügge zieht mit seiner linken Hand sehr oft den Vorhang zur Seite und wirft einen Blick auf dieses schöne Bild.“²⁵⁹

Die evozierten Bilder kleiner Beschaulichkeit und die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau - er liest und denkt, sie stopft und sorgt sich - entsprechen dem Weltbild der Zeit wie die Gemälde Adolf Wissels, einem geschätzten Maler der Nazizeit. Hellmuth Langes Schilderungen sind wie sein Gemälde „Bauernfamilie“, das ‚einfache gute‘ Häuslichkeit eines bäuerlichen Familienlebens auf die Leinwand brachte: einfacher Bauer mit Sturmbannführerfrisur, Frau, die ein Kind im Arm hält, deutsche Kinder mit Zöpfen und Locken für die Mädels bzw. Hooligan-Frisuren für die Knaben und einer streng blickenden Großmama.

Der Poet in Hellmuth Lange lässt ihn zuweilen in lyrischer Absicht auf Bildern verweilen, die unabhängig von ihrer literarischen Kraft der Vorstellung von ‚guten‘ Menschen der Jahre 39/40 in Deutschland entsprach.

Das Rotkohl- Motiv und die Blähungen sind einfache Bilder, die vielen Menschen bekannt sind. Lange berührt oft moralische Fragen und beantwortet sie immer im Zeitgeist der Jahre 33-45. Die Titelliste des Romans berührt viele Themen und vermittelt durch die Themenwahl und -bezeichnung schnell einen Überblick über dieses Werk und die beabsichtigte Komik:

1. Kleiner Aktenfloh im großen Firmenzirkus
2. Parussel ganz intim
3. Kulturgeschichte des Bettes

²⁵⁸ ebenda, 82 f.

²⁵⁹ ebenda, 78 f.

4. Pöppelwiehe weiß die Kälte zu bekämpfen
5. Mügge mietet ein Zimmer
6. Zufrieden mit dem, was man hat
7. Ein Telegramm: Nicht chiffriert und doch unverständlich
8. Ein Freund ist, wer Hilfe braucht
9. Drei kleine Zeilen, ein großer Kummer
10. Vom Segen der Beredsamkeit
11. Beruhigende Perspektiven
12. Mügge schleicht sich in die Welt
13. Schwierigkeit mit den Personalien
14. Klingeln in der Nacht
15. Junger Mann mit Diplomatenaugen
16. Karriere von eigenen Gnaden
17. Eine geheimnisvolle Frau und keiner hat sie gesehen
18. Schmitthenner versteht sich auf praktische Lebensphilosophie
19. Mügge erfährt eine Neuigkeit, die gar keine ist.
20. Paula findet: Ihr Bruder ist ein ganzer Mann
21. Eine große Tragödin und ein kleiner Komödiant
22. Nerven wie Schiffstau
23. Taxenfahrt mit wenig Freude
24. Ein ehrenvoller Rückzug ist besser als ein abgeschnittener Rückweg
25. Diplomatie im Korridor
26. Pöppelwiehe ist plötzlich ein Herr
27. Verdächtige Verdächtigungen
28. Ist das ein Geständnis oder nicht?
29. Komplott mit Wally
30. Wally kämpft einen schweren Kampf
31. Krawall mit Pöppelwiehe
32. Ein Leberfleck ist noch kein Beweis
33. Frau Mügge ist nicht Frau Mügge
34. Adlerauge: Schmitthenner

Leitmotivisch kommt im Roman das Thema „Zufrieden sein mit dem, was man hat“ in mehreren Variationen vor und spielt mit dem scheinbaren Bruch dieser Lebensdevise: *Mügge* findet seinen Kollegen *Pöppelwiehe* zu raffiniert, weil er den Gedanken hatte, in das bezahlte Zimmer *Schmitthenners* einzuziehen. Das Thema wird im Film beibehalten, allerdings werden die Roman-Dialoge umgeschrieben, wie an der folgenden Dialogpassage zwischen Herrn und Frau Mügge exemplarisch gezeigt werden soll:

„Raffiniert und ... und borniert, oder wie man so'n bißchen Größenwahn sonst nennt.’
 ‚Der Drang nach oben is (sic) noch kein Größenwahn.’
 ‚Ist er nicht, ’türlich nicht (sic). Bloß die Art, wie er das versucht, die ist nicht, verstehst Du, die ist nicht...’
 ‚Ach , Du bist bloß neidisch auf ihn, weil Dir solche Ader fehlt.’
 Kleine nachdenkliche Pause. Kleine diplomatische Pause. Zartes stimmungs-steigerndes Räuspern. Kleine Pause der Verlegenheit. Stimme ganz zurück, nur als kaum spürbarer Hauch: ‚Du...du...Paulchen, wenn ich ehrlich sein soll...’ Stimme etwas lauter, mehr wirklichkeitsnahe, fragend: ‚Du willst doch, daß ich ehrlich bin? Nicht? Schwindeln darf ich doch nicht?’
 ‚türlich mußt Du ehrlich sein. Was hast Du denn?’

Die Stimme zieht sich wieder zurück. ‚Wenn ich ehrlich sein soll, Paulchen, ich bin ... ich bin auch dafür, daß wir in das Zimmer einziehen.‘ „ 260

In der Titelliste des Drehbuchs wird diese Passage wie folgt umgesetzt:

33. Und dabei hatten wir schon das Zimmer für ihn besorgt. 34. Wo denn? 35. Im Monopol. 36. Hm... hochfein! 37. Was ist'n das ? 38. Cocktail. 39. Hochfein! 40. Auch selbst gemacht. 41. Schade um das schöne Geld. 42. Für den Cocktail? 43. Nein, für das Zimmer. 44. Was, bezahlt habt Ihr das Zimmer auch schon? 45. Ja, und weißt Du wer? Ich...ich habe das Zimmer ausgesucht mit Pöppelwiehe. 46. Du? 47. Ja. 48. Wie ist es denn da? 49. Na, ganz groß, so Rivieraatmosphäre, tolle Frauen, na, wie das eben so ist in der großen Welt. 50. Du Paulchen... 51. Na, was ist denn? 52. Ist das richtig bezahlt? 53. Was, das Zimmer? Natürlich... 22 Mark. 54. Was, pro Tag? 55. Ja. Komm. Jetzt wollen wir essen. 56. Du, 22 Mark pro Tag...mit Bad, nicht? 57. Natürlich. Solche Leute, die baden doch immerzu. Und Du... das Bad... was für ein Bad, sage ich Dir, lauter Marmor. 58. Du ... 59. Ja? 60. Ich hab' eine Idee 61. Hm? 62. Sag, kann ich mir was wünschen? 63. Was denn? 64. An einem Tag wie heute, kann 'ne Frau sich doch alles wünschen. 65. Ja... 66. Du, laß uns doch das Hotelzimmer nehmen. (...)

Durch Wegfall der erzählerischen Elemente verliert die Geschichte im Film an Schwerkraft. In dieser Komödie wird sehr viel gesprochen. Die Dialogliste ist fast drei Mal so umfangreich wie die zum Film *Die Pompadour*. Die Dialoge, manchmal im Berliner Dialekt, sind schnell und fangen die Berliner Atmosphäre gut ein.

Die Mitautorin Hertha von Gebhardt, geb. Triepel, war eine Berliner Schriftstellerin aus Wilmersdorf, geboren 1896, bis 1920 Sprachlehrerin am Lyzeum Kirstein in Berlin für Französisch, dann freie Schriftstellerin. Sie hatte Drehbücher für die Filme *Was wissen denn Männer* (1933) und *Ihr größter Erfolg* (1934); *Der Schlafwagenkontrolleur* (1935) geschrieben. Ebenfalls mit H. W. Becker schrieb sie das Drehbuch für den Film *Ihr Privatsekretär*, der aber erst 1940 in die Kinos kam.

Die schnellen Dialoge, teilweise in Berliner Mundart, dürfen in *Seitensprünge* wohl ihr zugerechnet werden

Auch in dieser Komödie beflügelt das Spiel mit kleinen Anzüglichkeiten die Phantasie der Zuschauer. Die Szene, in der der echte *Schmidthenner* in sein Zimmer kommt, in dem *Frau Mügge* auf dem Bett liegt, ist bezeichnend:

149. Immer noch nicht? Aber mein armer Liebling, hast Du mich denn wirklich ganz vergessen, wo wir doch zusammengehören. (sic: kein Fragezeichen) 150. Wieso? Wer sind Sie denn? 151. Schmidthenner aus Hamburg – Dein eigener Mann! 152. Was machen Sie denn da? Sie können doch nicht einfach hierbleiben? 153. Warum kann ich denn nicht einfach hierbleiben? Das ist doch schließlich mein Zimmer. Oder erwarten Sie noch jemand? 154. Nein. Entschuldigen Sie, daß ich Sie gestört habe. 155. Aber, kleine Frau, wir werden doch die so nett begonnene Bekanntschaft nicht gleich wieder beenden! Nein, nein, nein, nein, heute abend bleiben wir schön zusammen. (...)

162. Wollen Sie jetzt nett und artig sein, oder wollen Sie es nicht? 163. Das, was Sie nett und artig nennen, nicht. 164. Ich warne Sie, kleine Hochstaplerin! Wenn ich jetzt nach dem Geschäftsführer klinge.... 165. Nein, bitte, bitte nicht. 166. Na also, das klingt doch schon viel besser. Ich möchte Sie doch mal richtig kennenlernen. Denn schließlich sind Sie doch meine Frau, nicht wahr? Jetzt setzen wir uns gemütlich unten in die Bar, und Sie werden mir erzählen, wer Sie eigentlich sind, und wer Sie auf die schiefe Ebene gebracht hat.

167. Wenn Sie mich zwingen. 168. Zwingen.. 169. Aber nur, wenn Sie mir versprechen, dass ich dann gehen kann. 170. Dann können Sie gleich wieder

gehen. 171. Und nur auf eine Stunde. 172. Nur auf eine Stunde. So, jetzt ziehe ich mich nur noch um, damit ich zu Ihrem reizenden Abendkleid passe. - - Soll ich klingeln? 173. Ich kann doch nicht im Zimmer bleiben, wenn Sie sich umziehen. 174. Also gut, dann lassen Sie schön Ihre Sachen hier und warten unten in der Halle auf mich.

Das Motiv der Erpressung mit erotischem Hintergrund der hübschen *Frau Mügge* ist eindeutig. Bei Horváth findet sich das Motiv sexueller Ausbeutung in vielen Stücken, das Motiv der Erpressung findet sich in der vierten Szene des Hörspiels: *Stunde der Liebe*. (GW IV, 91ff).

Kommentar

Es handelt sich um eine klassische Verwechslungskomödie mit Tür auf - Tür zu - Effekten, Hochstapelei und vom kleinen Glück kleiner Leute, die einmal mondän sein möchten: In einem „la Paradebett“ schlafen, die große Welt erleben und sei es nur ganz kurz. Dafür sind sie bereit, nachvollziehbare Zugeständnisse an die Wahrheit zu machen: Durch den schweren Koffer wird Besitz vorgetäuscht. Wie zufällig sind es dann die Präsentationsstücke der kleinen Leute, die dafür herhalten müssen: Die (gelesene?) Prachtausgabe von Schiller und die Tischwäsche werden unnützerweise in den Koffer gepackt.

Im Roman werden außer Schiller und Tischwäsche noch zwei Bände Karl May eingepackt.

Wegen dieser Identifikations-stiftenden Gegenstände gibt *Frau Mügge* am Ende sogar ihr Inkognito preis, als sie sich auf den Koffer stürzt, um ihren Besitz wieder an sich zu bringen.

Alles bleibt klein in diesem Film: vor allem der kleine Traum von der begrenzten „großen“ Welt, denn er soll nur eine Nacht dauern.

Diese Elemente sind im Roman vorgegeben. Unter der Kapitelüberschrift „Beruhigende Perspektiven“ liest sich die Szene folgendermaßen: „Kein Zweifel! Heute wird es spät, bis Mügges ins Bett kommen. Erika hat nämlich was Wichtiges festgestellt: Sie müssen natürlich auch großes Gepäck haben, wenn sie in einem so vornehmen Hotel absteigen wollen. Zwei Koffer und die große Handtasche sind das mindeste.“²⁶¹

Vor allem die Zeichnung der Charaktere entspringt dem Roman.

In einer Unterhaltung *Poppelwiehes* mit seinem Kollegen macht *Mügge* ihm ein Geständnis: „Ich verstehe gut, daß Sie hier mal rausmöchten.“ „Sieh mal einer an, das verstehen Sie? Ich habe gedacht, Sie fühlen sich hier wie’n junges Känguruh im Beutel der Mutter.“ „Eigentlich ist es ja meine Frau, die am meisten leidet.“ „Ihre Frau?“ „Meine Frau möchte sehr hoch hinaus. Wenn sie es auch nie direkt sagt, sie leidet doch darunter, dass ich nicht ein bißchen was bin.“²⁶² Der ganze Roman atmet die Ekel erregende Kleinbürgerlichkeit der Nazizeit. Hellmuth Lange ist ein Autor, über den in der Sekundärliteratur wenig zu erfahren ist. Seine Bücher sind, wie der größte Teil literarischer Ergüsse dieser Zeit kultureller Dunkelheit, dem Vergessen anheim gefallen.

Aufklärung will ans Licht; dieser zwielichtige Roman bevorzugt das Halbdunkel. In der Szene, als *Mügge* böse auf seine Frau ist, weil sie ihn gezwungen hat, Rotkohl zu essen, heißt es: „Das Schweigen liegt dick und schwer im Raum.“ Dieses Diktum könnte mit einer Änderung dem Buch als Motto dienen: „im dunklen Raum“ muss es heißen, nämlich da, wo auch die beschriebenen Blähungen *Müggens* zu Hause sind. Das Thema des Romans ist die Unterdrückung des Willens. *Seitensprünge* ist der Inbegriff einer „gelungenen“ faschistischen Komödie.

Der Film ist wegen des Verzichts auf monologisierende Passagen, der dem Medium zu verdanken ist, weniger beladen als die Vorlage. Die Botschaft ist gleich. Es ist ein Film des temporären

²⁶¹ Hellmuth Lange: *Seitensprünge*, op. cit. 91.
²⁶² ebenda, 15.

Ausbruchs kleiner Leute in die „große Welt“ eines Luxushotels. Die Message des Films, die ausgesprochene Formel des Romans, dass der Drang nach oben kein Größenwahn ist, wird durch das Ende bestätigt. Die Lüge der *Müggel* endet vermeintlich positiv: *Mügge* wird von seinem Chef aufgewertet und alle fahren mit der Eisenbahn zur Unterzeichnung des Vertrags zwischen *Schmidthener* und *Parussel* nach Hamburg. *Frau Mügge* bezeichnet den Chef ihres Mannes als „Geschäftsfreund“ und erzählt ihm die Geschichte vom kaputten Klappbett, wobei sie nicht vergisst, die Möglichkeit einer Gehaltserhöhung anzudeuten. Der geizige *Parussel* bekommt von ihr einen Kuss und zahlt für alle die Fahrkarten.

Horváth hatte Klamauk in seinen Stücken immer abgelehnt und auch H. W. Becker wird die Mitarbeit an dieser Kleinbürger-Posse viel Mühe gekostet haben. Die Dialoge stammen vermutlich nicht von ihm, jedoch könnten einzelne Passagen Beckers bzw. Beckers alias Horváth in den Film eingeflossen sein.

IHR PRIVATSEKRETÄR

Einleitung

Es handelt sich bei diesem Film um eine Produktion der *FDF Fabrikation deutscher Filme G.m.b.H.* in Kooperation mit der *Tobis-Klangfilm* und wurde geschrieben: „Nach dem heiteren Roman ‚Haus Kiepergass und seine Gäste‘ von Hannes Peter Stolp“²⁶³ Die Regie in dem am 22.02.1940 uraufgeführten Film führte Charles Klein unter der Produktionsleitung von Hans von Wolzogen. Er hatte bis zu diesem Film in fünf anderen Produktionen Regie geführt. Es sind keine Produktionen darunter, die in der Filmgeschichte Eindruck hinterließen, sein letzter Film *Zigeunerblut* lag schon sechs Jahre zurück. Das Drehbuch für *Ihr Privatsekretär* schrieben Hertha von Gebhard und H. W. Becker, das Autorenduo von *Seitensprünge*, für die Dialogregie war Dr. Hans Brunow verantwortlich. Der Film war mit Komödienstars der Zeit besetzt: Maria Andersgast, Gustav Fröhlich, Fita Benkhoff, Theo Lingen, Carsta Löck, Paul Henckels, Rudolf Carl, Ewald Wenck, Eduard Wenck, Lotte Rausch, Hubert von Meyerinck u.a.

In *Aktuelle Filmbücher*, die es für 10 Pfennig zu kaufen gab, heißt es in der Vorbemerkung: „Das Volk will lachen“, dazu gibt es Photos und Texte zu Gustav Fröhlich, eine „kleine Plauderei“ über Fita Benkhoff und ein Telefonat mit Maria Andersgast, der Ehefrau von Regisseur Heinz Helbig,²⁶⁴ der in *Die Pompadour* Regieassistent war und in *Seine Tochter ist der Peter* die Regie führte. Der 1902 geborene Publikumsliebbling und Protagonist des Films, Gustav Fröhlich, hatte seit 1922 bereits in zahlreichen Filmen mitgespielt, 1927 z.B. in Fritz Langs *Metropolis*.²⁶⁵ Seit 1933 war er bis zu *Ihr Privatsekretär* in 24 Filmen zu sehen. *Tobias Kiepergass* wurde von Paul Henckels gespielt. Außerdem spielte er in *Das Einmaleins der Liebe* den ruppigen Zangler und in *Diskretion Ehrensache* den Onkel Jerry. Fita Benkhoff spielt in diesem Film *Helene*, seine Frau, die in *Dikretion Ehrensache* die Freundin der flüchtigen Tochter *Lilian* war. Maria Andersgast, die aufrecht- gerade, bescheidene, blonde Studentin aus *Peter im Schnee* spielt *Mary*, die Gesellschafterin.

Theo spielt Theo Lingen, *Paule* Rudolf Carl, den *Apotheker* Eduard Wenck, und den *Bürgermeister* spielt Ewald Wenck.

Der Film hatte also neben dem Kassenmagneten Fröhlich eine in Komödien erfahrene Equipe vorzuweisen.

Fröhlich, wie der Name des Hauptdarstellers, kündigt der für diesen Film produzierte *Film-Kurier* die Handlung an:

Die Handlung

Der *Illustrierte Filmkurier* resümiert die Handlung dieses Films folgendermaßen „Frau Helene Kiepergass hat nicht nur einen Zwergspitz mit garantiert echtem Stammbaum, eine Villa mit ausgedehntem Park, einen hochherrschaftlichen Diener, eine Gesellschafterin mit Namen Mary zur persönlichen Betreuung, einen Privatsekretär, den Neffen Bert aus Mexiko zu Besuch, einen Hausarzt für ihren angeblich nervenkranken Gatten, sondern die ‚Gnädige Frau‘ hat vor allem ----

²⁶³ Vgl. *Illustrierter Film-Kurier* in: Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe 7645.

²⁶⁴ ebenda.

²⁶⁵ Unter <http://www.imdb.com> sind von 1933-39 24 Titel aufgelistet, 1951 spielte G. Fröhlich in dem berühmt gewordenen Film *Die Sünderin* mit Hildegard Knef. Er führte in den fünfziger Jahren auch selber Regie und drehte z.B. das Remake von *Seine Tochter ist der Peter*. Es wurde der gleiche Film mit den gleichen Klischees.

-- einen Spleen. Und das kommt daher, daß ihr eine unerwartet zugefallene Erbschaft in den Kopf gestiegen ist.

Nichts ist ihr nun teuer, kostbar und ausgefallen genug, um der Umwelt zu beweisen, daß sie zur feinen Gesellschaft gehört.

Besonders seitdem sie auf einer Auktion die Perlenkette der Großfürstin Anastasia zu einem märchenhaften Preis erwarb, schwebt sie in einer Wolke unsagbaren Glücks. Dabei fällt ihr gar nicht auf, daß sich der Hausarzt Dr. Kiesewetter und Bert, der Neffe aus Mexiko, reichlich merkwürdig verhalten.

Daß die beiden sich Theo und Paule nennen, wenn sie allein sind, und es vor allem auf den ‚Erwerb‘ der großfürstlichen Perlenkette abgesehen haben, kann sie natürlich nicht wissen. Da muß erst so ein energischer tatkräftiger junger Mann wie dieser irrtümlicherweise engagierte Privatsekretär kommen und Ordnung schaffen. Seine erste Aufgabe ist die Überführung des Gaunerpaares Theo und Paule; seine zweite: Frau Helene Kiepergass den Kopf zurechtzusetzen, daß sie wieder Wert von Unwert, Echt von Falsch unterscheiden kann und so vernünftig wird, wie sie es mit wenig Geld war. Seine dritte Aufgabe – und das ist wohl die schönste – besteht darin, die kleine reizende Mary ein ganzes Leben lang glücklich zu machen.“²⁶⁶

Kommentar

Dieser Film ist wie *Buchalter Schnabel*, *Rendezvous in Wien* und *Die Pompadour* in den Archiven Deutschlands und Österreichs nicht mehr auffindbar und die Zensur beschreibt die Szenenfolge, gibt aber nicht die Dialoge wieder. Aus den erhaltenen Dokumenten lässt sich daher nur noch der Inhalt rekonstruieren.

Möchte man die Handlung kurz fassen, geht es offensichtlich in dem Film um eine überdrehte Millionärin, die im Begriff ist, bestohlen zu werden; die Räuber werden gefasst, sie erkennt, dass Einfachheit edler als Geld ist und ein junger Mann und ein Mädchen finden zueinander.

Zu den meisten Filmen gibt es irgendwo im Internet eine Kurzbeschreibung, so z.B. für über 70 Filme mit Gustav Fröhlich. Über diesen Film findet sich nur der Titel. Hertha von Gebhard und H. W. Becker schrieben zu dieser Räuberpistole mit Moral das Drehbuch unter der Dialogregie von Dr. Hans Brunow. Leider kann man die Dialoge nicht rekonstruieren, so dass die Suche nach dem Einfluss Beckers in diesem Film nicht möglich ist.

Wie in den Filmen *Buchalter Schnabel*, *Das Hermännchen* und *Das Fiakerlied* von 1936, *Peter im Schnee* aus dem Jahr 1937 und *Diskretion Ehrensache* von 1938 geht es um die Unterscheidung von gut und schlecht falsch und richtig. Auch der Film *Seitensprünge* aus dem Jahr 1940 hatte den Anspruch „aufklärerisch“ im Sinne der Einfachheit zu sein und unterstrich die Freuden der Bescheidenheit.

Offensichtlich hatten die meisten Komödien, an denen H. W. Becker in der ein oder anderen Form partizipierte, einen aufklärerischen Impetus. Diese Produktion war wieder ein Plädoyer der „Einfachheit“, gegen den Spleen der Millionärin, angereichert mit Elementen des Liebesfilms und den üblichen humoristischen Komödieneinlagen.

²⁶⁶ Vgl. *Illustrierter Film-Kurier* in: Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe 7645.

DER KLEINSTADTPOET

Einleitung

Bei diesem Film handelt es sich um ein Produkt der *UFA*.

Das Drehbuch schrieben H. W. Becker und Wilhelm Utermann nach dem Roman *Verkannte Bekannte* von Wilhelm Utermann. Regie führte Josef von Baky, die Uraufführung fand am 20.12.1940 statt.

Der 1902 geborene Josef von Baky hatte bereits 1936 Regie in dem erfolgreichen Film *Intermezzo* geführt, 1938 in den Filmen *Die Frau am Scheidewege* und *Die kleine und die große Liebe*, 1939 in *Menschen vom Variété* und *Ihr erstes Erlebnis*.²⁶⁷

Der Co-Szenarist Wilhelm Utermann, der auch die Vorlage für den Film verfasst hatte, war Journalist, dann freier Bühnen- und Romanautor. *Der Kleinstadtpoet* war sein erstes Drehbuch, das er mit H.W. Becker zusammen schrieb. Es ist ein professionell gemachter Film, der in einer deutschen Kleinstadt um die Jahrhundertwende spielt. Die Dialoge werden im Berliner Dialekt gesprochen.

Es spielen u. a: Paul Kemp, Wilfried Seyferth, Edith Oss, Hilde Schneider, Hilde Hildebrand, Georg Alexander, Franz Weber, Hans Brausewetter, Georg Thomalla. Die Inhaltsangabe der *UFA* bzw. der Verleih- Firma *Progress Film-Vertrieb* auf einer Reklame- Broschüre gibt in der Wahl der Sprache einen Eindruck von der Tendenz, den die Produzenten diesem Film verleihen wollten.²⁶⁸

Der Inhalt

„Paul Schleemüller ist Stadtsekretär in einer deutschen Kleinstadt um die Jahrhundertwende, seine ganze Liebe aber gehört der Dichtkunst. Und so häufen sich in seinem Heim die Manuskripte unveröffentlichter poetischer Ergüsse, bis, - ja bis er eines schönen Abends, beflügelt vom Wein, seinem Freund Emil Kurz, Friseur seines Zeichens, sein Geheimnis verrät. Emil weiß Rat: Er lässt die Gedichte unter seinem Namen im Lokalblatt veröffentlichen. Über Nacht ist er ein berühmter Mann. Die Kunden drängen sich in seinen Frisiersalon, um sich von dem vermeintlichen Dichter bedienen zu lassen. Eine Zeitlang geht alles gut. Emil liefert immer neue Gedichte an die Zeitung; sein Geschäft blüht, so daß er einen Damensalon eröffnen kann, und Paul, der schüchterne Dichter, freut sich über den Widerhall seiner Gedichte. Leider liefert Emil die Gedichte an die Redaktion, ohne sie vorher zu lesen. Und so liest eines Morgens die erstaunte und schockierte Bürgerschaft Spottgedichte auf die Honoratioren der Stadt. Emils Laden wird boykottiert und der unglückliche, in die Rolle des Dichters hineingedrängte Friseur beschließt, sein Geschäft aufzugeben und die Stadt zu verlassen. Völlig unerwartet kommt die Rettung. Der alte Sanitätsrat des Städtchens hat heimlich Gedichte von – wie er glaubt - Emil Kurz zu einem Preisausschreiben eingesandt. Als sie den ersten Preis erhalten, sind die beiden Freunde Emil und Paul freilich zunächst einmal in argen Nöten: Emil weigert sich, öffentlich als ‚Dichter‘ eine Rede zu halten. In letzter Minute entschließt sich Paul, als wahrer Verfasser der prämierten Gedichte aufzutreten. ‚Selbstverständlich‘ droht ihm Entlassung aus dem Amte. Die Rettung kommt in

²⁶⁷ Josef von Baky war ein Freund Erich Kästners (vgl. 182) und führte 1943 Regie im *Münchhausen*. 1950 bekam er den Bundesfilmpreis für die Verfilmung von Kästners Buch *Das doppelte Lottchen*.

²⁶⁸ Vgl. Bundesarchiv, Filmarchiv, Mappe Nr. 4521.

Gestalt des Landrats, der das Stadtparlament kraft seiner Autorität günstig für die beiden Freunde stimmt. Emil und Paul brauchen nicht, wie es ihnen in Angstträumen bedrückend vorschwebte, die Stadt mit Schimpf und Schande zu verlassen, sondern werden feierlich zu Ehrenbürgern ernannt: Zwei übergläckliche Freunde halten zwei nicht minder glückliche Mädchen im Arm.“²⁶⁹

Kommentar

Dieser erhaltene Film will als historisches Lustspiel verstanden werden und die Inszenierung wird diesem Anspruch gerecht: Eine aus sittlichen Motiven der Jahrhundertwende inszenierte Verwechslung zweier Freunde.

Der preußische Beamte darf kein Dichter sein. Dabei handelt es bei den Gedichten keineswegs um staatsgefährdende Lyrik, wie das Gedicht zeigt, mit dem *Paul Schleemüller* (Paul Kemp) und sein Freund *Emil Kurz* (Wilfried Seyferth) als falscher Dichter zunächst im Rahmen der Kleinstadt Aufmerksamkeit erregen:

„Der kleine Laden ist mir lieb,
in dem die losen vielen Fässer stehn.
Als Junge hab' ich wie ein Dieb
Oft durch die bunte Ladentür geseh'n
Und in den Fächern hängen immer noch die Töpfe,
ja auch die Tüten hängen dort am Brett.
Das zweite Schubfach rechts ist voller Wäscheknöpfe
drei Schritt vom Eingang riecht es immer noch nach Bett.“

Als der Chefredakteur der Zeitung dieses Gedicht liest, lässt er sofort die Druckmaschinen stoppen, um diese Lyrik zu drucken.

Das ganze Städtchen empfindet angesichts solcher Verse tiefe Erhabenheit und alle wollen sich von dem vermeintlichen Dichterfriseur bedienen lassen.

Der wahre Dichter *Paul Schleemüller* wird an dem Ort, wo solche tiefschürfenden Gedanken in Reimform entstehen können, eingeblendet: am Rande eines Flusses im Gras, den Hut auf einem Stock und melancholisch in die Ferne blickend.

Der Film spielt mit Klischees und stellt sie so krass dar, dass sie nicht als wahrhaftig empfunden werden können.

Als die ersten Verse in der Presse erscheinen, ist der Friseursalon des vermeintlichen Dichters sofort überlaufen; als die Spottverse in der Presse gedruckt werden, ist der Laden sofort ganz leer. Der Film kontrastiert die preußische Gesellschaft mit monokeltragenden, strengen Herren und schneidenden Feldwebelstimmen, Kaiser- Wilhelm- Bärtchen ... mit der weichen Muse, so dass zuweilen Komik entsteht.

Die dargestellte preußische Gesellschaft, die der Verfilmung von Heinrich Manns Roman *Der Untertan* alle Ehre macht, wurde vermutlich im Jahr der Uraufführung des Films schon als sehr altmodisch empfunden und wird deshalb als Ausdruck der „guten alten Zeit“ Lächeln hervorgerufen haben.

Auch *Emil*, *Pauls* bester Freund, der gerne zu viel trinkt und dann Dinge tut, die er nicht mehr verantworten kann, wirkt weich. Ein Thema des Films ist die treue Freundschaft der beiden, die einmal wegen einer Eifersucht beider aufeinander zu wanken droht, sich dann aber zu Gunsten

²⁶⁹ ebenda.

der sich in die Arme sinkenden Freunde beständiger erweist als die Querelen wegen „Frauengeschichten“.

Hier werden zwar nationalsozialistische Mythen bedient, aber in unaufdringlicher Weise: beide Männer liegen sich in den Armen und weinen Tränen, wodurch auch diese Szene eher komisch als männerbündisch wirkt.

Hilde Hildebrand singt ein Chanson mit dem Text von Werner Kleine zur Musik von Georg Haentzschel:

Über Nacht kommt das Glück zu Dir

Über Nacht kommt das Glück zu Dir
 Wenn Du gar nicht daran gedacht;
 Über Nacht hat ein Blick von Dir
 Mir die Erde zum Himmel gemacht.
 Und man sieht es Dir an,
 und es merkt doch jedermann,
 schon beim Augenschein,
 Das kann nur Liebe sein.
 Über Nacht kommt das Glück zu Dir,
 aber dann sei gescheit, halt es fest,
 dass es Dich nur nicht sobald verlässt.

Es handelt sich um schlichte positive Einsichten

Gute Laune konnte kriegsentscheidend sein, wie Goebbels gesagt hatte, insofern war auch dieser Film im Sinne der Politik des Propagandaministeriums, allerdings erscheint es überflüssig über diese Erkenntnis hinaus in dieser professionellen *UFA*-Produktion nach nationalsozialistischen Valenzen suchen zu wollen.

Horváth schrieb nie Berliner Dialekt. Wahrscheinlich stammen daher die meisten Dialoge von dem Co- Autoren Utermann. Da das Buch von Wilhelm Utermann nicht mehr zu finden ist, deswegen der Film nicht mit der Vorlage verglichen werden kann, ist eine zuverlässige Suche nach Horváth- Elementen und - Dialogen nicht möglich. Das melancholische Nonsens-Gedicht, mit dem *Schleemüller* bekannt wird, könnte von ihm stammen, aber das ist nicht mehr nachweisbar. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Renate Schleder: „Wie groß das Ausmaß der Mitarbeit von Ödön von Horváth an diesem Drehbuch war, kann auch bei diesem Film nicht mehr mit Bestimmtheit gesagt werden. Die Aussagen der beiden Hauptfiguren - der Autor wider Willen in Gestalt des Friseurs Emil Kurz und der Schriftsteller Paul Schleemüller, der durch gesellschaftliche Regeln gezwungen ist, sich hinter einem Pseudonym zu verstecken - könnten Horváths Empfindungen für seine Tätigkeit beim Film ausdrücken - da aber auch hier keinerlei Unterlagen oder Hinweise über die Zusammenarbeit der beiden Autoren Horváth und Utermann aufzutreiben waren, ist diese Interpretation rein spekulativ: (...)“²⁷⁰

²⁷⁰ Renate Schleder: Horvath und der Film, op. cit. 36.

Die Filme, an denen H. W. Becker beteiligt war, bilden ein Konglomerat meist schwacher Produktionen, die nicht nennenswert sind, bis hin zu Produktionen, welche die Zeit überdauert haben. Becker-Dialoge sind nur in seltenen (Fiakerlied) nachweisbar.

Im Film *Buchhalter Schnabel*, der einzige Film neben *Peter im Schnee*, in welchem Becker alleine als Drehbuchautor genannt wird, bekommen wir nur von der Zensur einen kleinen Einblick in die Dialoge.

H. W. Becker ist ein schwacher Literat und hat nichts mit Horváth gemein, dessen originelle Stärke hinter den Produkten, sei es aus produktionsbedingten Vorgaben der streng zensurierten Filmindustrie im Zeichen des Nationalsozialismus, völlig verschwindet.

Es stellt sich zwangsläufig die Frage, warum Horváth zu H. W. Becker mutierte und so eine Dissoziation einleitet, die zu einer Tätigkeit führt, in der sich der Autor quasi bis zur Unkenntlichkeit selbst verstümmelt.

Im Sinne der nationalsozialistischen Kultur-Strategie 1934/35 ist diese Autorendissoziation eine Erfolgsgeschichte und vom Regime erwünscht. Horváth bzw. „H. W. Becker ist die Fallstudie zu einem funktionierenden faschistischen Entwurf.“²⁷¹

In dem Bemühen, die Entscheidung, dem RDS beizutreten und alle weiteren Schritte, die folgten, zu verstehen, muss zunächst die Zielsetzung des RDS und anschließend Horváths persönliche Situation in dieser Zeit genau untersucht werden.

²⁷¹ Diese Einschätzung übernehme ich von Prof. Frank Hörnigk.(persönliches Gespräch vom 28.11.00)

DER RDS UND SEINE FUNKTION IN DER NATIONALSOZIALISTISCHEN KULTURSTRATEGIE

Die Umfunktionierung Deutschlands in einen totalitären Staat nach der national-sozialistischen Machtergreifung wurde auch im Kulturbetrieb vollzogen.

Es kann davon ausgegangen werden, dass Horváth die meisten der Schritte kannte, die keinen Zweifel an dem absoluten Herrschaftsanspruch der Nationalsozialisten auch auf kulturellem Gebiet zuließen und einen kompletten Bruch mit dem Kulturbetrieb der Weimarer Republik darstellten.

Am 28. Februar 1933 trat das „Gesetz zum Schutze der Nation“ und am 22. September 1933 das „Reichskulturkammergesetz“²⁷² in Kraft, mit denen die Tätigkeit von Autoren, Verlegern, Buchhändlern und Büchereileitern unter eine autoritäre Aufsicht gestellt wurde.²⁷²

Der *Schutzverband Deutscher Schriftsteller (SDS)* wurde am 11. März 1933 aufgelöst. Als Führer der „Arbeitsgemeinschaft nationaler Schriftsteller“ forderte der Autor der Romane *Horst Wessel* und *Alraune*, Hanns Heinz Ewers, im Auftrag von Goebbels die Umbildung des Hauptvorstandes des von Arnold Zweig geleiteten *SDS*.

Die acht Präsidiumsmitglieder, die sofort zurücktraten, wurden von dieser Arbeitsgemeinschaft ersetzt.

Am 07. Mai des Jahres folgte die nationalsozialistische „Neuordnung“ der *Preußischen Dichterakademie*. Die Autoren Alfred Döblin, Leonhard Frank, Ludwig Fulda, Georg Kaiser, Bernhard Kellermann, Heinrich und Thomas Mann, Alfred Mombert, Alfons Paquet, Rudolf Pannwitz, Franz Werfel, René Schickele, Fritz von Unruh und Jakob Wassermann mussten sofort aus der Akademie ausscheiden.

Bereits am 16. Februar hatte Heinrich Mann seinen Vorsitz als Präsident der Akademie auf Druck des Erziehungsministers Rust niedergelegt.

Preußische Dichterakademie und *SDS* wurden von Goebbels im „Reichsverband Deutscher Schriftsteller“ (RDS) zusammengelegt, der von dem kulturpolitischen Redakteur des *Völkischen Beobachters*, Götz Otto Stoffregen, geleitet wurde, welcher ab Mai 33 auch Hans Heinz Ewers als Vorstand der „Arbeitsgemeinschaft nationaler Schriftsteller“ ablöste.²⁷³

Am 15.11.1933 gründete Josef Goebbels die „Reichskulturkammer“ (RKK), die sich aus sieben Einzelkammern, darunter der „Reichschrifttumskammer“, zusammensetzte.

Die feierliche Eröffnung der RKK fand am 16. November im großen Saal der Berliner Philharmonie statt, an der u.a. Heinrich George, Gerhart Hauptmann und Werner Krauss teilnahmen.

Die Mitgliedschaft in einer der sieben Kammern war die Voraussetzung für die berufliche Tätigkeit der im weitesten Sinne mit kulturellen Aufgaben im Dritten Reich Beschäftigten.

Das Ziel der Kammer war es, das gesamte deutsche Kulturschaffen in den Dienst des Nationalsozialismus zu stellen und ihm damit eine im weitesten Sinne politische Aufgabe zu übertragen. Am 15. Dezember 1933 musste nach einer Goebbels-Verordnung die Eingliederung der „Kulturschaffenden“ in die Kammern erfolgt sein. Sie ging nach den Maßstäben der „Zuverlässigkeit und Eignung“ vor sich. Setzte die erste Aufnahmebedingung eine Prüfung nach der politisch- weltanschaulichen „Tauglichkeit“ voraus, so forderte die „Eignung“ den sachlich-technischen Nachweis.

Damit waren vor allem alle ‚judenstämmigen‘ Personen von der RKK ausgeschlossen und ihnen zugleich die Ausübung ihres Berufes verboten worden.²⁷⁴

²⁷² vgl. Dietrich Strothmann: *Nationalsozialistische Literaturpolitik*, Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1985, 3.

²⁷³ vgl. ebenda, 68.

²⁷⁴ vgl. ebenda, 29.

Die deutschen Autoren wurden vom RDS zwangsweise erfasst, womit die wichtigste Vorarbeit für die Lenkungsstätigkeit der RSK geleistet wurde.²⁷⁵

Mit diesen Gesetzen zentralisierten die Nationalsozialisten sehr früh die Zensur auf Reichsebene. Die Zielsetzung der NS- Schrifttumspolitik wurde unter den Voraussetzungen eines „Tausendjährigen Reiches“ betrieben. Das angestrebte Fernziel war die „Gründung einer neuen Epoche deutscher Dichtung“, die den Führungsanspruch Deutschlands auch im kulturellen Bereich rechtfertigen sollte.²⁷⁶

Es gelang allerdings den Parteifunktionären und den ihnen nahestehenden „Wissenschaftlern“ zu keinem Zeitpunkt, eine nationalsozialistische Ästhetik zu begründen oder einen Einheitsstil für die Kunst des Dritten Reiches zu bestimmen. Die erzwungene Umwandlung vollzog sich unter dem Diktat einer militanten und biologistisch - materialistischen Ideologie im Zusammenhang mit einer Politik der radikalen Umwertung der bis dahin gültigen Werte.²⁷⁷

Hitler forderte auf dem Nürnberger Parteitag 1933 die Künstler auf, „die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes zu übernehmen“ und erklärte die Kunst als eine „zum Fanatismus verpflichtende Mission“. Kunst diene fortan „hygienischen Erfordernissen“ im Sinne von nationalsozialistischen Hygiene- Anforderungen und der „Sanierung des Volkskörpers“²⁷⁸

Der Nationalsozialismus sollte als Erfüllung eines „alten deutschen Traumes“ gleichbedeutend mit „einstiger Größe“ erscheinen und angenommen werden.

Topoi der Vorgeschichtlichkeit deuteten in eine unbestimmte Vorzeit und waren beladen mit nullwertigen Aussagen: „Als Männer noch Männer bzw. Zimbern und Teutonen waren“.²⁷⁹ In diese Kategorie gehören auch viele von Horváth gezeißelte Floskeln wie die im *Sladek* von der *Bundesschwester* gern gebrauchte Formel „Blut ist Blut und Krieg ist Krieg“.

Formeln mit dem logischen Aussagewert A = A finden sich in vielen Reden Hitlers und seiner Parteigänger. Sprachlich wurden Inhalte nur vorgetäuscht. Horváth nutzte diese Scheinlogik gerne zur Beschreibung und Entlarvung floskelhafter Sprache.

Dietrich Strothmann schreibt resümierend über das von den Nationalsozialisten gewünschte Geschichtsbild, das es zu transportieren galt: „Wie die nationalsozialistische Ideologie an ihre Rassendoktrin ein neues Geschichtsbild anhängte, Wittenberg, Potsdam, Weimar und Langemarck beschlagnahmte, zur Mythenbildung das Luthertum, die preußischen Motive, die Romantik, das Irrationale des ‚deutschen Menschen‘, die Vokabel ‚Dichter und Denker‘, den ‚ruhelosen Faustus‘ und das Ideal der ‚Frontgemeinschaft‘ des ersten Weltkriegs verwertete, dienten auch Romane und Erzählungen und Gedichte der ‚volkhafte Dichtung‘ den Appellen an die höheren Gefühle.

Als Erzeugnisse einer ‚volksbewußten‘ Literatur die aus dem ‚Volk‘ für das ‚Volk‘ geschaffen wurden, verkündeten sie entweder einen biologisch notwendigen Lebensoptimismus, eine heroische Lebensauffassung und Schützengrabenkameradschaft oder stärkten das Bewußtsein der Volksgemeinschaft, einen völkischen Sendungsglauben, die Vorstellung vom „ewigen Reich“ und vom kulturellen Führungsanspruch Deutschlands in Europa.“²⁸⁰

Diesem pathetisch laienhaften bzw. quasi- religiösen Literaturverständnis standen liberale und politisch linksorientierte Kulturschaffende der Weimarer Republik, zu denen auch Horváth gerechnet werden muss, völlig fremd gegenüber.

²⁷⁵ vgl. ebenda, 31.

²⁷⁶ vgl. ebenda, 4.

²⁷⁷ vgl. ebenda, 3.

²⁷⁸ vgl. ebenda, 5.

²⁷⁹ Es handelt sich um analytische Urteile a priori, Sätze, die keine Information hinzufügen, also keine synthetischen Urteile sind. „Wasser ist nass“ gelten Kant als Beispiel für solche Urteile, die auf die Nazis einen besonderen Reiz ausübten. Die von Horváth den Nazis abgeschauten Formel, die er seinen völkischen Figuren in den Mund legte: „Blut ist Blut“ ist noch weniger ein ‚Urteil‘ als die Aussage „Wasser ist nass“. (Anm. d. Verf.)

²⁸⁰ ebenda, 11f.

Victor Klemperer formulierte den abrupten Kulturverfall seit 1933 in seinem Buch über die *Lingua Tertii Imperii*: „Man muß sich diesen bis 1933 blühenden und dann jäh absterbenden Reichtum vor Augen halten, um die ganze Armseligkeit der uniformierten Sklaverei zu begreifen, die ein Hauptcharakteristikum der LTI ausmacht. Der Grund dieser Armut scheint am Tage zu liegen. Man wacht mit einer bis ins letzte durchorganisierten Tyrannei darüber, dass die Lehre des Nationalsozialismus in jedem Punkt und so auch in ihrer Sprache unverfälscht bleibe. Nach dem Vorbild von Inquisitionsakten heißt es auf der Titelseite parteibetreffender Bücher: ‚Gegen die Herausgabe dieser Schrift bestehen seitens der NSDAP keine Bedenken. Der Vorsitzende der parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS.‘ Zu Wort kommt nur, wer der Reichsschrifttumskammer angehört, ...“²⁸¹

Die deutsche Sprache und deutsches Nationalbewusstsein (im Sinne des Nationalsozialismus) waren für die Nationalsozialisten untrennbar miteinander verbunden, denn „Wer deutsch spricht und die deutsche Sprache meistern will, muss deutsch denken“. Diese Begriffsbestimmung bot die Voraussetzung für die grundsätzliche Entscheidung, dass nur Dichter „deutschen oder artverwandten Blutes“ berechtigt waren, deutsches Schrifttum zu schaffen.²⁸²

Die Nationalsozialisten hatten aus einem grundsätzlichen Legitimationsbedürfnis heraus das Interesse, Autoren für ihre Ideen einzubinden, die nicht jüdisch waren und in volkstümlicher Weise schrieben.

Die strategische Ausrichtung der Literaturpolitik konnte demnach die in der Kulturverwaltung tätigen Nationalsozialisten veranlasst haben, auch einen Schriftsteller wie Horváth für ihre Ideen zu gewinnen.

Die Strategie und administrative Leitung konzentrierte sich auf das von Josef Goebbels geleitete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, das allein Buchverbote erlassen und das „Schrifttumsschaffenden“ die Berufsausübung untersagen konnte, sowie die Buchpropaganda bestimmte.

Goebbels hatte 1933 die RSK unter dem Dach der RKK gegründet, im gleichen Jahr richtete Alfred Rosenberg in seiner Aufgabe als „Beauftragter des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP“ die Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums ein. Von dem Minister für Wissenschaft und Volksbildung Rust wurde die „Preußische Landesstelle für volkstümliches Büchereiwesen“, und - ebenfalls 1933 - die Gründungen der „Amtsleitung Kultur“ in der Reichspropagandaleitung der NSDAP, der „Gaukulturhauptstellen“ der NSDAP und des „Reichsamtes deutsches Volksbildungswerk der deutschen Arbeitsfront“ ins Leben gerufen.

1934 wurde der Aufbau des Kontrollapparates um die „Reichsjugendbücherei der Reichsjugendführung“, die „NS-Kulturgemeinde“ und die „Reichsstelle für das Jugendschrifttum“ in der Reichsverwaltung des NS-Lehrerbundes erweitert.²⁸³

Die Nationalsozialisten schufen eine Vielzahl von Funktionären, die mit der Lösung der vielfältigen Kontrollaufgaben von ihren Ämtern beauftragt wurden. Alle Teile des Buchmarkts unterstanden im Dritten Reich der Aufsicht der Lenkungsbehörden.

Die Unübersichtlichkeit der Funktionsträger und ihrer Behörden war wegen des Ineinandergreifens der Aufsichtsfunktionen und der ungenauen Abgrenzung der von Staat und Partei getrennt in Anspruch genommenen Zuständigkeiten ein weiteres wesentliches Merkmal nationalsozialistischer Kulturpolitik.

Die Überbürokratisierung der nationalsozialistischen Kulturpolitik – die nach dem Prinzip des ‚divide et impera‘ auf die Einrichtung von vielen kleinen Machtpositionen zurückzuführen ist -

²⁸¹ Victor Klemperer: *LTI*, Notizbuch eines Philologen, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1985, 27 f.

²⁸² vgl. Dietrich Strothmann: *Nationalsozialistische Literaturpolitik*, op. cit., 8.

²⁸³ vgl. ebenda, 16.

und die oft unterschiedlichen Auffassungen über den Gebrauch der Methoden und Mittel boten den Beaufsichtigten auch wiederholt Gelegenheit, die Schranken der Überwachung zu durchbrechen und die Kompetenzstreitigkeiten unter den Lenkungsstellen auszunutzen.²⁸⁴

Die Aufseher der Nazis waren *sui generis* keine intellektuellen Denker, sondern oft sehr schlichte Gemüter, die meistens von der Legitimität ihres Überwachungsauftrages überzeugt, aber oft ihrer Aufgabe nicht gewachsen waren.

Es handelte sich oft um Menschen, deren Bösartigkeit mit der von Horváth bekämpften Dummheit bzw. Irrationalität gepaart war. Der typische Zensor war von der Richtigkeit seines Tuns überzeugt und wähnte sich in einem Glaubenskrieg gegen alle pazifistischen und intellektuellen Kräfte, weshalb er für die Intelligenz gefährlich wurde, sofern sie nicht sofort emigriert war..

Irrationalität fördert a priori nicht verschärftes analytisches Denken, wird aber dann besonders gefährlich, wenn ein verschwommenes Weltbild, Zerstörungswille und Fanatismus, sowie ein vermeintlich hoher IQ zusammenkamen.²⁸⁵

Diese Intelligenz kann autoritären Charakteren (im Sinne Adornos) ebenso zu eigen sein wie unautoritären Menschen.

Die Frage nach der Intelligenz der Nazis ist darum unfruchtbar, jedoch darf nach meinem jetzigen Stand der Recherchen gesagt werden, dass zum Glück für viele Linksintellektuelle der Weimarer Republik die große Mehrheit der unteren Chargen im Dienst der Zensur und Bewusstseinskontrolle im doppelten Sinne dumm waren, nämlich sowohl im Sinne einer fehlenden positiven Differenzierung, als auch im bloß technischen Sinne. Hin und wieder verrieten die neuen Träger der „Kultur“ ihre Unbildung. In einem ihrer Erlasse forderte die Reichschrifttumskammer den Ariernachweis der Gebrüder Grimm. Und musste sich belehren lassen, dass diese Autoren seit Jahren tot waren.²⁸⁶

In einer offiziellen Minimalliste vom 09. Mai 1933 für die Studenten zur Vorbereitung der Bücherverbrennungen am nächsten Tag werden nur wenige Namen genannt, - „so Karl Marx, aber weder Engels noch Lenin, noch Karl Liebknecht oder Rosa Luxemburg, dagegen aber Kautsky.

Man sieht, wie sich hier Barbarei und Schlamperei mischen.“²⁸⁷

Die Kulturstrategen in der RSK glaubten, sie könnten durch Zensur und Überwachung auf Einhaltung des nationalsozialistischen Glaubenskanons einen neuen Menschentyp schaffen.

Theodor W. Adorno hat darauf hingewiesen, dass, wenn man sich kritisch mit der Kulturindustrie befasse, ausgehend von der Tatsache, dass die Standards die eingefrorenen der alten Unterhaltung und niederen Kunst sind, man annehmen könne, die Kulturindustrie beherrsche und kontrolliere tatsächlich das Bewusstsein und Unbewusstsein derjenigen, an die sie sich richtet.

Er kommt zu folgendem Ergebnis: „Es geht nicht glatt, gerade in der Freizeit nicht, die die Menschen zwar erfaßt, aber ihrem eigenen Begriff nach sie doch nicht gänzlich erfassen kann, ohne dass es den Menschen zuviel würde.“²⁸⁸

²⁸⁴ vgl. ebenda., 17 f.

²⁸⁵ ‚Vermeintlich‘ deswegen, weil messbare Intelligenz wertfrei ist, obwohl das Wort Intelligenz positive Konnotationen evoziert. IQ-Tests testen keine weltanschaulichen Fragen oder das Vorhandensein einer verschwommenen Ideologie, sondern die Fähigkeit, Strukturen schnell zu erkennen und einzuordnen. (Anm. d. Verf.)

²⁸⁶ Friedemann Berger, Vera Hauschild, Roland Links: *In jenen Tagen*, Schriftsteller zwischen Reichstagsbrand und Bücherverbrennung, Leipzig und Weimar 1983.

²⁸⁷ Zu diesem Ergebnis kommt J Kuezynski in: ebenda, 9.

¹⁷ Darin sieht er eine Chance von Mündigkeit, die schließlich zu ihrem Teil dazu beitragen könnte, „daß Freizeit in Freiheit umspringt.“

Vgl: Theodor W. Adorno: *Stichworte*, Kritische Modelle 2, Frankfurt/M. 1980, 65.

Horváth hatte den Glauben an den natürlichen Kunstverstand des Publikums. Den von ihm eindringlich dargestellten Fanatismus des faschistischen Menschentyps belächelte und bemitleidete er zugleich.

Das Wort ‚Fanatismus‘ war von Adolf Hitler selbst positiv umgewertet worden. An diesem Wort zeigt sich ein dem Nationalsozialismus innewohnender manischer Zug, den Victor Klemperer in der *LTI* beschrieb: „Worte können sein wie winzige Arsendosen: sie werden unbemerkt verschluckt, sie scheinen keine Wirkung zu tun, und nach einiger Zeit ist die Giftwirkung doch da. Wenn einer lange genug für heldisch und tugendhaft: fanatisch sagt, glaubt er schließlich wirklich, ein Fanatiker sei ein tugendhafter Held, und ohne Fanatismus könne man kein Held sein.“²⁸⁹

Horváth glaubte nicht daran, dass der von ihm eindringlich beschriebene Typus des krankhaft-manischen Fanatikers tatsächlich im deutschsprachigen Raum im kulturellen Bereich die Oberhand gewinnen sollte.

Die Irrationalität und Uneigentlichkeit der Masse der *Hakenkreuzler* führte nicht nur bei Horváth zur gefährlichen Unterschätzung der dem System innewohnenden Strategie des Nazismus.

Der im Faschismus fleischgewordene Zerstörungstrieb, den Klaus Mann im *Wendepunkt* anschaulich macht, war Horváth nicht in seiner ganzen Klarheit bewusst.²⁹⁰

Klaus Mann schrieb: „Die Dynamik des Nationalsozialismus hat nur diesen einen Antrieb, nur dies eine Ziel: Nur im totalen Krieg rechtfertigt und erfüllt sich dieser totale Staat.“²⁹¹

Beim Lesen von Horváths Schriften hat man oft das Gefühl, dass ihn seine Freude am Lachen und die Eigenschaft, Ereignissen ihre humoristische Seite abzugewinnen, veranlassten, die Dinge weniger tragisch zu sehen, als sie waren.

Er mokierte sich einmal über das Verhältnis der Deutschen zu Chaos und Form. In einem Brief an seinen engen Freund Franz Theodor Csokor vom 25.04.1933 schrieb er nach der Lektüre des Wiedertäuferdramas *Feuer vom Himmel*: „(...) Du hast das, was man Deutschtum nennt, wundervoll gestaltet. Die Deutschen werden es natürlich in einem für sie günstigen Lichte sehen. (...), denn sie werden Dir dankbar sein, daß Du das Chaotische gestaltet hast. Für sie ist ja das Chaos kein Chaos, sondern ein militantes Formproblem. (So ungefähr: trägt man statt 5 Knöpfe 6 Knöpfe, so ist das Chaos gebannt.) Ein beneidens- und bemitleidenswertes Volk! Da sie aber nicht bemitleidet werden wollen, tun wir ihnen den Gefallen und beneiden wir sie. Es muß schön sein, ein Deutscher zu sein.“²⁹²

Horváth hatte intuitiv den Typus des faschistischen Menschen richtig erkannt. Der Gedanke, dass unter den Nazis ‚alles nicht so schlimm‘ sei, könnte ihm, der ‚Schlampigkeit‘ als ‚eine positive Sache‘ ansah, (vgl. Anhang) die Entscheidung, in den RDS einzutreten, erleichtert haben.

Diesem Aspekt werde ich im Kapitel *Horváth als Chronist seiner Zeit* nachgehen.

²⁸⁹ Weiter heißt es bei Klemperer: „Die Worte fanatisch und Fanatismus sind nicht vom Dritten Reich erfunden, es hat sie nur in ihrem Wert verändert und hat sie an einem Tag häufiger gebraucht als andere Zeiten in Jahren.“

vgl.: Victor Klemperer: *LTI*, Notizbuch eines Philologen, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1985, 21.

²⁹⁰ Vgl. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, Hamburg 1999, 540.

²⁹¹ ebenda.

²⁹² zitiert nach: *Horváth- Chronik*, op. cit., 93.

HORVATHS PERSÖNLICHE SITUATION VOR DEM EINTRITT IN DEN RDS

Am 14.09.1933 erschien ein Interview in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, in dem Horváth ankündigte, dass er sich nun ständig in Wien aufzuhalten gedenke.²⁹³

Am 27.12.1933 heiratete Horváth in Wien die mit Auftrittsverboten belegte jüdische Sängerin Maria Elsner, „die bereits vor der Ehe einige Monate im gemeinsamen Haushalt mit ihrem künftigen Gatten gelebt“ und, wie es im Scheidungsprotokoll vom 16.10.1934 heißt, „unter Betonung ihrer großen Liebe und der notwendigen Fürsorge für den Gatten zur Eheschließung“ gedrängt hatte. Trauzeugen sind der Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia und der Historiker Karl Tschuppik.“²⁹⁴

Die Hochzeit mochte mit dem Wunsch Horváths verbunden gewesen sein, an einem Ort sesshaft zu werden und mehr Ruhe in sein Leben zu bringen. In der Neujahrsnacht erklärt Maria von Horváth, geb. Elsner, ihrem frisch angetrauten Gemahl, „daß sie einen anderen liebe und ihn nur geheiratet habe, um durch die Ehe die ungarische Staatsbürgerschaft und den Namen des Gatten zu erlangen“ (...) ²⁹⁵

„Der Gatte war über dieses Geständnis so erregt, daß er die Gattin anfaßte, schüttelte, vielleicht auch schlug.“²⁹⁶

Am 11.01.1934 rechnete Horváth noch fest damit, dass die Aufführung von *Die Unbekannte aus der Seine* durch das Reinhardt-Seminar unmittelbar bevorstehe und sein Stück *Hin und Her* voraussichtlich im Februar herauskomme. Beide Inszenierungen wurden aus bislang ungeklärten Gründen nicht realisiert.

„Trotz erheblicher Anstrengungen kann Horváth bis zum März 1934 also keines seiner Stücke auf einer österreichischen Bühne zur Aufführung bringen.“²⁹⁷

Nach einer Reise, vermutlich nach Deutschland, traf Horváth am 08. Februar 1934 wieder in Wien ein.²⁹⁸

Am 20. Februar schrieb Horváths Frau ihrem Mann einen Brief, „in welchem sie ihm die eheliche Gemeinschaft unter Berufung auf die erfolgten ‚Demütigungen‘ und ‚Brutalitäten‘ endgiltig (sic) auf sagte“, worauf Horváth sich am 21. Februar brieflich mit der Trennung einverstanden erklärt.²⁹⁹

Diese Ereignisse haben wahrscheinlich Horváths Entscheidung, sich dem Nazideutschland schriftstellerisch zur Verfügung zu stellen, mit beeinflusst, so dass das Klischee einer Kurzschlusshandlung nach enttäuschter Liebe naheliegt.

²⁹³ vgl: Schnitzler, Christian: *Der politische Horváth*, Untersuchungen zu Leben und Werk, in: Marburger Germanistische Studien, hrsg. von Dieter Bäusch, Band 11, Frankfurt/M., 1990, 142.

²⁹⁴ *Horváth- Chronik*, op. cit., 105.

³ Krischke, Traugott: *Horváth- Chronik*, Daten zu Leben und Werk, Frankfurt/M. 1988, 105.

²⁹⁶ ebenda, 106.

²⁹⁷ Schnitzler, op. cit., 142.

²⁹⁸ vgl. Horváth- Chronik, 106.

²⁹⁹ ebenda, 108.

Die These der spontanen Aktion

Die im April 1934 einsetzenden Verhandlungen mit Verlagen im von der Reichskulturkammer bereits überwachten Deutschland sind der entscheidende Schritt Horváths zur Kooperation mit nationalsozialistischen Behörden.: Am 19. April 1934 schließt er mit dem *Neuen Bühnenverlag im Verlag Kulturpolitik GmbH* einen Vertrag über *Himmelwärts* ab, ohne allerdings einen Vorschuss zu erhalten.

Da Horváth gehört hat, dass keines seiner Stücke in Deutschland gespielt werden kann, schreibt er an den Verlag; der Verlagsleiter Dr. Stuhlfeld bittet in dieser Sache um Intervention beim „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ und fügt argumentativ Horváths Brief an. (vgl Anhang)

In diesem Brief geht dieser auf den Vorwurf im *Völkischen Beobachter* und *Dem Deutschen* ein, dass sein Stück *Die Bergbahn* (gemeint ist *Revolte auf Côte 3018* – Anm. d. Verf.) ein kommunistisches Stück gewesen sei.

Das streitet er ab und schreibt: „Piscator hatte seinerzeit, bereits 1928, das Stück inszenieren wollen, allerdings unter der Bedingung, daß ich in das Stück eine kommunistische Tendenz ‚hinzudichte‘. Ich hatte das immer wieder abgelehnt und bin daher erst ein Jahr später aufgeführt worden, unter der Regie des verstorbenen Viktor Schwanneke.

Der Kreis unter Piscator und Brecht tobte gegen mich und ‚zerriß mich nach allen Noten der Kunst‘, wie man es so zu sagen pflegt.³⁰⁰ - Wie man also unter solchen Umständen von einem ‚kommunistischen Stück‘ sprechen kann, ist mir unerfindlich. Es dürfte Sie in diesem Zusammenhange interessieren, daß ich ja mit meinen Eltern 1919 aus Ungarn, wo die Sowjets regierten, flüchten mußte.

Mir Kommunismus vorzuwerfen ist also schlechthin grotesk.“

Nach dem Bekenntnis: „(...) meine Muttersprache ist Deutsch und daher fühle ich mich als Mitglied des mächtigen deutschen Kulturkreises“ schließt der Brief:

„Es wäre für mich mehr als ein sehr schmerzliches Erlebnis, wenn man es mir untersagen würde, am Wiederaufbau Deutschlands mitzuarbeiten, soweit dies mir meine Kräfte erlauben“. (siehe Kopie des Originalbriefes im Anhang E)

Der Leiter des Verlags, Dr. Willy Stuhlfeld, leitet Horváths Brief in einer Abschrift an den Reichsdramaturgen, Dr. Rainer Schlösser, im „Reichspropagandaministerium“ weiter.

Dr. Rainer Schlösser hatte - wie andere führende NS- Ideologen vor ihm - herausgefunden, dass dem Buch als Waffe eine wichtige Rolle in der politischen und weltanschaulichen Auseinandersetzung mit den ‚Gegnern des Volkes außen und innen‘ zukomme. Begriffe wie Rasse, Blut, Germanentum, Stärke usw. wurden seit der Machtergreifung die einzig zuverlässigen Bewertungskriterien für Schrifttum bzw. Literatur. Die Gleichsetzung von Kunst mit Krieg hatte das poetische Vermögen Rainer Schlössers zu folgender Äußerung beflügelt:

„...der Kanonendonner von Sedan und die Kleine Nachtmusik von Mozart sind Ausfluß des gleichen künstlerischen Vermögens der Deutschen.“³⁰¹

Beispiele dieser Art Plädoyers für eine funktionale Gleichschaltung finaler Kunst mit Politik und Krieg sind sehr zahlreich.

Diese Aussage steht in einer langen Reihe ähnlicher Formulierungen anderer Kulturstrategen und läßt sich beliebig fortführen; Schlösser wird darum genannt, weil er Horváth persönlich mehrfach bedroht hatte:

Am 11. Februar 1933 erschien er im *Völkischen Beobachter* auf einer Liste von Autoren, ausgewählt von dem noch als Theaterkritiker tätigen Schlösser im Zuge einer „Generalabrechnung“ mit den Autoren des sogenannten „Systemtheaters“.

³⁰⁰ Man pflegt zu sagen: nach allen Regeln der Kunst – Anm. d. Verf.

⁷ Strothmann, op. cit., cit. 21, 7.

Am 11. Juli 1934 stellt Horváth in Berlin den Antrag, in den RDS aufgenommen zu werden. „Als Adresse gibt Horváth Berlin W 15, Kurfürstendamm 33 an. Als Bürgen für seine politische Einstellung nennt er Hofrat Willy Stuhlfeld und den Nazi- Schriftsteller Dr. Edgar von Schmidt-Pauli.

Im ‚Fragebogen für Mitglieder‘, den Horváth am selben Tag abgibt, führt er an, ‚ohne Religion‘ zu sein, ‚früher: katholisch‘; die Frage nach einer Mitgliedschaft beim ‚Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten‘ bejaht er und fügt hinzu: ‚und Union Nationaler Schriftsteller‘.“

Die Frage, ob er Mitglied des *SDS (Schutzverband Deutscher Schriftsteller)* gewesen sei, verneint er.

Horváth erhält die Mitglieder-Nr. 875

Die zeitliche Nähe des Eintritts in den RDS zu seiner verunglückten Hochzeit und enttäuschten Liebe spricht für die These, dass es sich dabei um einen spontanen Schritt (eine spontane Entscheidung) handelte. Denn der aufmerksame *Weltbühne*- Leser Horváth stand noch in den späten 20er- Jahren den Ideen der ‚Liga für Menschenrechte‘ nahe, . In der ‚Liga‘ engagierten sich Intellektuelle wie Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky, Albert Einstein und der Pazifist Emil Julius Gumbel und auch Horváth hatte in dieser Organisation Material gesichtet und für seine beiden Fassungen des *Sladek* umgeformt. Rainer Schlösser, der Horváth jahrelang auf sehr bedrohliche Art angegriffen hatte, gab nun dessen Antrag auf Aufnahme in den RDS statt.

Auch in der bayrischen Kleinstadt Murnau, wo Horváth die elterliche Villa bewohnte, wurde am 10. Februar 1933 die Rede des neuen Reichskanzlers Hitler aus dem Berliner Sportpalast durch alle Rundfunksender übertragen. Horváth geriet während dieser Rede mit Nationalsozialisten in Streit. Es ist unklar, ob Horváth durch Bemerkungen diese Auseinandersetzungen herbeiführte oder ob sie aus den Reihen der Nationalsozialisten provoziert worden waren.

Am nächsten Tag berichtet der lokale *Staffelsee-Bote* über diesen Vorfall:

„Bei der Rede des Reichskanzlers, die jedem, der noch Ideale hat und sein Vaterland liebt, bis ins Innerste bewegte“, konnte es der Schriftsteller Oedon Horvath nicht unterlassen, in einem öffentlichen Lokal durch Bemerkungen schlimmster Art herauszufordern. Es wäre beinahe zu einem ernststen Zwischenfall gekommen, wenn Kreisleiter Engelbrecht auf Horvaths Bitten diesen nicht geschützt hätte. Zwei S.A.- Leute begleiteten ihn als Deckung nach Hause. Herr Horvath soll inzwischen abgereist sein.“³⁰²

Nach diesem Zwischenfall vom 10.02.33 reiste Horváth vermutlich noch am gleichen Tag ab.³⁰³ Am 12. Februar³⁰⁴ wurde das Haus der Horváths in Murnau von einem SA-Trupp durchsucht.

Nach der oben zitierten massiven Drohung folgt am 14. Februar 1933 erneut eine Bedrohung durch Rainer Schlösser im *Völkischen Beobachter* mit Bezug auf die *Italienische Nacht*: „Ödön von Horvath besaß die Frechheit, die Nationalsozialisten anzupöbeln. (...) wird sich der Ödön noch wundern!“³⁰⁵

³⁰² vgl. Horváth-Chronik, op. cit. 89.

³⁰³ Immer wieder wurde die Frage diskutiert, ob es sich bei dieser Flucht Horváths bereits um einen Schritt in die Emigration handelt oder nicht. M. E. ist für die Reise Horváths nach Österreich der Begriff ‚Emigration‘ unangemessen und ‚Flucht‘ zu diesem Zeitpunkt das richtige Wort. . „Klaus Mann fuhr am 13. März nach Frankreich. (...) Etwa zur gleichen Zeit flohen Heinrich Fischer in die CSR und Ödön von Horváth nach Salzburg, Horváth, obwohl er als Ungar ‚eigentlich‘ nichts zu befürchten hatte.“

aus : Walter, Hans Albert: *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, Bd. 1, Bedrohung und Verfolgung bis 1933, Darmstadt und Neuwied, 1973 (2. Auflage), 225.

³⁰⁴ Das Datum ist in der Horváth- Chronik mit einem Fragezeichen versehen, vgl. Horváth- Chronik, op.cit. 89.

¹³ Schnitzler, op. cit. 137.

Der *Staffelsee-Bote* veröffentlicht am 15.02.1933 eine Gegendarstellung von Horváths Münchner Rechtsanwalt Dr. Ferdinand Kahn: „Es ist richtig, daß besonnene Elemente der Nationalsozialisten Herrn Horváth vor weniger besonnenen Herrn gewarnt und geschützt haben. Es ist aber absolut unrichtig, und Herr Horváth legt größten Wert auf diese Feststellung, daß Herr Horváth überhaupt Veranlassung gegeben hat, über ihn aufgebracht zu sein. Er hat keine Bemerkungen, noch weniger ‚Bemerkungen schlimmster Art‘ gemacht.“

Horváths Reaktion auf die Anschuldigungen und die Gegendarstellung im *Staffelsee-Boten* erklären sich zunächst einmal aus der reinen Angst um Leib und Leben, vielleicht zusätzlich mit einer zu diesem Zeitpunkt beabsichtigten Rückkehr nach Murnau.

Von Schlösser mit der persönlichen Drohung „wird sich der Ödön noch wundern“ bedacht, ist auch Horváth nach der Beseitigung der konservativen Landesregierung in München am 09.03.1933 akut gefährdet.

Aus der Gegendarstellung Horváths kann also keinesfalls der Schluss gezogen werden, dass Horváth hier bereits seinen Eintritt in den RDS vorbereitete.

Allerdings hält Christian Schnitzler diese Gegendarstellung für besonders bemerkenswert: „(...) da sich in ihm das politische Profil der nun entstehenden literarischen Arbeiten und überdies die Haltung Horváths gegenüber dem neuen Regime in Deutschland abzeichnet: Daß Horváth die Veröffentlichung einer Stellungnahme veranlaßt, in der die ihm vorgeworfenen Provokationen geleugnet werden und sogar das mäßigende Auftreten einiger Nationalsozialisten anerkennend vermerkt wird, dokumentiert seinen bereits im Februar 1933 vorhandenen Vorsatz, eine offene Konfrontation mit den Machthabern im ‚Dritten Reich‘ zu vermeiden.“³⁰⁶

Andere Maßnahmen Horváths die offene Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten zu vermeiden, beweisen durchaus eine bewusste und langfristig angelegte Strategie, die ebenfalls lange vor der Hochzeit mit Maria Elsner und der unmittelbar folgenden Trennung beginnt. Aufschlussreich bei der Klärung der Frage, ob Horváth spontan gehandelt hat, ist sein Verhalten im Zusammenhang mit dem internationalen Schriftstellerkongress in Dubrovnik vom 25.-28. Mai 1933, der im Zusammenhang mit der Frage nach der „Spontaneität“ seines Entschlusses in den RDS einzutreten, eine zentrale Bedeutung erhält:

Horváths Verhalten im Zusammenhang mit dem P.E.N.-Club-Treffen in Ragusa (Dubrovnik)

Im Stadttheater von Ragusa (Dubrovnik) fand vom 25. bis 28.05 1933 der XI. Kongress des Internationalen P.E.N.- Clubs statt, auf dem es zu Protesten gegen die Bücherverbrennung und die Verfolgung von Schriftstellern im Dritten Reich kam. Wahrscheinlich am 26. Mai forderte der Schriftsteller Oskar Maria Graf Horváth telefonisch auf, einen telegraphischen Protest an den P.E.N.-Club in Ragusa zu unterschreiben. Es handelte sich um eine von den Schriftstellern Toller und Schalom Asch formulierte Protestresolution.

Am 27. Mai verließ die deutsche Delegation des P.E.N., vertreten durch den Korvettenkapitän a.D., Fritz Otto Busch, Hans Martin Elster und den Hitler-Biographen Edgar Schmidt- Pauli, unter Protest den Kongress, als Ernst Toller das Wort ergreifen wollte. Diesem Protest schlossen sich auch die offiziellen Delegierten Österreichs, Grete Urbanitzky- Pasini und der durch sein Buch *Bambi* bekanntgewordene Schriftsteller Felix Salten, an.

Horváth hatte telefonisch seine Zustimmung zu der Protestresolution erteilt und auch mit O. M. Graf telefonisch darüber verhandelt, zog jedoch seine Unterschrift zurück und setzte Josef

³⁰⁶ ebenda, 135.

Luitpold Stern, Vorstandsmitglied des *SDS* in Österreich brieflich davon in Kenntnis: „Dieses mir heute mitgeteilte Telegramm kann ich leider unmöglich unterschreiben. (Es weicht auch in mancher Formulierung beträchtlich von dem ab, was Sie mir gestern telefonisch mitgeteilt haben, so z.B. kann ich doch nicht im Namen der österreich. und geflüchteten Schriftsteller sprechen, da ich weder Österreicher noch geflüchtet bin. Ich bin bekanntlich ungarischer Staatsbürger. (...)) Sollten Sie den Protest an den Penklub und an die Presse bereits mit meiner Unterschrift abgesandt haben, so bitte ich Sie dieses zu korrigieren. Es ist doch besser wenn Sie es machen, als wenn ich mich gezwungen sehen sollte Dementis usw. zu fabrizieren.“³⁰⁷

Der enge Freund und Schriftsteller Franz Theodor Csokor, der als ein Vertreter Österreichs an dem Kongress teilnahm, schrieb vom Treffen des P.E.N. einen Brief an Horváth, in welchem er ihm die Vorgänge schilderte: „Schmidt- Pauli, der Kapo der braunen Wölfe, verließ mit den Seinen, denen sich auch einige unserer übereifrigen Landsleute anschlossen, den Sitzungssaal.“³⁰⁸

Über die geistige Verfassung des Dr. von Schmidt- Pauli, dem Führer des zu dieser Zeit noch bestehenden P.E.N.- Club- Zentrums, den Horváth dann im Juli als Bürgen für seine politische Zuverlässigkeit angeben wird, gibt wiederum ein Brief Csokors an den Theaterkritiker bei dem demokratischen *Sechsuhrblatt* der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, Ludwig Ullmann, Auskunft. Csokor schreibt:

„Lieber Freund, anbei der gewünschte Originaltext der Feststellung des deutschen Delegierten, Dr. Edgar von Schmidt- Pauli, die er in der Redaktion des ‚Zagreber Morgenblattes‘, Seite 4, Nr. 148 vom 31. Mai abgab. Ich zitiere wörtlich. Dr. von Schmidt- Pauli erklärte: ‚Wenn wir in Dubrovnik zu Worte gekommen wären, hätte unser Delegierter Busch seinen Vortrag ‚Der freie Schriftsteller und sein Verhältnis zur Presse‘ gehalten Er hätte auch Erklärungen über die Bücherverbrennung abgegeben und gesagt, daß sie lediglich von jungen Studenten organisiert worden sei, die ganz wahllos Bücher aus den Automobilen herausgeholt haben, um sie ins Feuer zu werfen. So geschah es auch, daß Bücher von Nationalsozialisten, die sozialistische Titel trugen, verbrannt wurden. All dies zeigt, daß weder Regierungsstellen noch irgendwelche Gremien daran beteiligt waren.‘“³⁰⁹

Dass diese Behauptung gelogen war, was im übrigen ein bezeichnendes Licht auf die noch um Aufrechterhaltung der Scheins bemühte Literaturpolitik der Nationalsozialisten wirft, wusste im Juni 1933 auch schon F. T. Csokor, der sich im gleichen Brief darüber empört: „Was sagst Du zu dieser Unverschämtheit, die Wahrheit auf den Kopf zu stellen?“³¹⁰

In dem oben zitierten Brief an Horváth schreibt Csokor weiter: „...ein eigenhändiger Brief eines maßgebenden Berliner Kollegen forderte mich zum Widerruf meiner Unterschrift bei dem Penklub- Protest auf; ich erwiderte ihm, was er wohl antworten würde, wenn man ihm zumuten sollte, um privater Vorteile willen sich selbst zu verleugnen?“³¹¹

Horváth war demnach mit der Problematik des Widerrufs der P.E.N.-Club-Erklärung und damit auch mit dem indirekten Vorwurf der Selbstverleugnung vertraut. Allerdings ist er der kämpferischen Aufforderung am Ende des Briefs: „Hauptsache, daß von uns der Krieg gegen die als heilsame Härte gepredigte Abschaffung der Menschenrechte im Dritten Reich an der ganzen Front aufgenommen wird! (...) Beziehen wir unsere Posten! Kämpfen wir! Wenn einer fällt, darf sein Platz nicht lange leerstehen. Los!“³¹²

nicht nachgekommen. Auch nicht dem Beispiel seines engen Freundes Csokor, der zu seiner Unterschrift stand.

³⁰⁷ vgl. ebenda, 138

³⁰⁸ Csokor, Franz Theodor: *Zeuge einer Zeit*, München-Wien, 1964, 24.

³⁰⁹ ebenda, 21 f.

³¹⁰ ebenda 22 f.

³¹¹ ebenda, 28.

³¹² ebenda, 29.

Oskar Maria Graf veröffentlichte am 02. Juni 1932 einen offenen Brief in der sozialdemokratischen Wiener *Arbeiter-Zeitung*, in dem er seinem Duzfreund Horváth vorwirft, er habe sich noch bei der Kleist-Preis-Verleihung als Deutscher gefühlt und ihm gegenüber stets betont, zu den geflüchteten deutschen Schriftstellern zu gehören. „Der langen Rede kurzer Sinn: Du willst Dir nach keiner Seite ein Geschäftchen verderben. Mit solchen Leuten, deren Gesinnung nicht weiter reicht als ihr Maul, und die bei einem so geringfügigen Ansinnen, das an ihren kollegialen Anstand gestellt wird (von einem Solidaritätsbewußtsein ganz zu schweigen!), die Flucht ergreifen, habe ich nichts zu schaffen.“³¹³

Offensichtlich hat der derartig attackierte Horváth keinen Versuch unternommen, sich gegen diese Vorwürfe zur Wehr zu setzen.³¹⁴

Die dröhnende Ablehnung von Horváths Verhalten und seine Verdammung, ‚mit solchen Leuten nichts mehr zu schaffen haben zu wollen‘, wirft Fragen nach Grafs eigenem Selbstverständnis auf.³¹⁵

Er selbst wurde 1930 von der *Linkskurve* verdächtigt, dass sein Begriff vom ‚Volk‘ verschwommen sei, und, schlimmer noch, der Autor noch immer in der Bohème stehe, statt in der Partei.³¹⁶ In diesem Sinne ist Grafs Entschiedenheit der Ablehnung proportional zu messen an der eigenen Angst, von kommunistischen Kreisen und von dem Kommunismus nahestehenden Zeitungen, für die er schreibt, als nicht linientreu eingestuft zu werden. Aufschlussreich ist sein Verhältnis zu anderen Intellektuellen, wie auch dem Horváth nahestehenden Lukas Kristl: „Zum Teil waren das spontane, aus dem Zorn geborene Übertreibungen, die Graf später wieder gut zu machen suchte. Die zwei Jahre später politisch klüger gewordene *Rote Fahne* stellte im Sommer 1935 Grafs Verhalten als (überwundene) ‚Unduldsamkeit und Rechthaberei‘ heraus. Zum Teil beharrte Graf aber auch auf den Feindbegriffen, die er sich einmal von anderen, insbesondere von früheren Freunden, gebildet hatte, was in einem Fall zu einer geradezu persönlichen Tragödie führte. Der jüngere, sehr an ihm hängende Lukas Kristl schrieb ihm auf einer offenen Postkarte im Sommer 1933 einen übermütigen, etwas grantelnden Satz über die bequemen Soziführer im Exil. Graf verstand das als Bekundung des reinsten Nazismus. Er warnte seitdem alle Freunde vor diesem Überläufer. Als Kristl nach langer Arbeitslosigkeit aus Berufsgründen nach Spanien ging, denunzierte ihn Graf an die kämpfenden Freunde auf der Seite der Republikaner als einen verkappten Mann der Legion Condor. Nach 1945 suchte er die Münchner Freunde gegen ihn als einen renitenten Nazi aufzuhetzen und seine Anstellung bei Zeitungen zu hintertreiben. Kristl fühlte sich deshalb, solange Graf lebte, von ihm regelrecht verfolgt. Er war bis zu seinem Tod so schlecht auf ihn zu sprechen, daß er selbst die positive Erinnerung an die gemeinsamen Aktionen mit Graf vor 1933 in sich begraben hatte.“³¹⁷ Interessant ist auch die Reaktion anderer

³¹³ *Arbeiter-Zeitung* (Wien) am 02.06.1933, zitiert nach Schnitzler, op. cit., 138.

vgl. zu den Vorwürfen Grafs auch: Tworek-Müller, Elisabeth: *Horváth und Murnau*, Ödön von Horváth-Verein, Murnau 1988, 45 f.

³¹⁴ vgl. Schnitzler, op. cit., 139.

³¹⁵ Am 15. Juni 1933 wiederholt Graf noch einmal diesen Vorwurf in der Emigrantenzeitschrift *Der Gegen-Angriff*: „(...) ists nicht zum Kotzen, wie nun die meisten Herren Dichter Tag und Nacht herumsitzen und nur nachdenken, mit welchem Pseudonym und durch welche Schreibweise sie wieder Eingang finden könnten ins schöne 3. Reich? Habt ihr nur halbwegs über das Benehmen des Herrn Stefan Zweig, des plötzlich sich als Ungarn fühlenden deutschen Kleistpreisträgers Ödön Horváth anlässlich eines harmlosen Telegramms an den Penclubkongress in Ragusa gehört?“ aus *Horváth-Chronik*, 96.

³¹⁶ vgl. Rohrwasser, Michael: *Oskar Maria Grafs Antiintellektualismus*, in Oskar Maria Graf, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, edition text + kritik, München 1986, 32 f.

³¹⁷ Bauer, Gerhard: *Gefangenschaft und Lebenslust*, Oskar Maria Graf in seiner Zeit, Süddeutscher Verlag, München 1987, 244.

Teilnehmer des P.E.N.- Club- Treffens knapp vier Monate nach der nationalsozialistischen Machtergreifung.

14 Tage später schrieb O. M. Graf in *Gedanken zur P.E.N. Club-Tagung in Ragusa*: „Der Engländer Wells soll durch seine Fragestellungen den Deutschen weh getan haben und noch erschrecklicher soll gewesen sein, daß er dem deutschen Schriftsteller Ernst Toller, einem in Deutschland Geächteten und Verbrannten, das Wort zur Anklage gegen die deutsche Barbarei erteilt habe. Toller soll so flammend gesprochen haben, im Namen der Zivilisation, der Menschlichkeit und der Freiheit. Herr Schalom Asch soll gegen die Judenverfolgungen scharfe Worte gefunden haben. (...) Zwei ganz kleine Dinge sind aber sehr sichtbar geworden: Die merkwürdige Schweigsamkeit der aus dem Lande verjagten und verfemten deutschen Schriftsteller von Rang bei diesem seltenen Anlaß und die Feigheit einiger Herren, die der Bund sozialistischer Schriftsteller um ihre Unterschrift für ein gewiß harmloses Protesttelegramm an den Kongreß gebeten hat. ‚Mannhaftes Eintreten und tätige Hilfe für die verfolgten deutschen Schriftsteller‘ verlangte dieses Telegramm ungefähr. (...) Herr Stefan Zweig, vielverlegter und sicher zu seinem Leidwesen heute im faschistischen Deutschland verfemter Schriftsteller, hat seine Unterschrift verweigert. Warum? Weil er es für falsch fand, daß Autoren, die in Deutschland geächtet worden sind, unterschreiben. Er vertrat die Ansicht, es müßten vor allem die *Nichtverfemten* diese Kundgebung mit ihrer Unterschrift versehen. (...) Der zweite Mann, der zuerst das Telegramm unterschrieben, alsdann aber mit einer höchst schäbigen Begründung seine Unterschrift zurückzog, er sei überhaupt weder geflüchteter noch deutscher Schriftsteller, sondern Ungar und gehöre nur ‚zum deutschen Kulturkreis‘, dieser zweite heldenmütige Mann, wie man weiß, der einstmalige deutsche Kleistpreisträger, Herr Ödön von Horváth! Er brachte sogar das Kunststück fertig, in einem Brief zu behaupten, er habe überhaupt nie eine Unterschrift zurückgezogen, weil er sie gar nicht gegeben habe. (...)“

Herr Gerhart Hauptmann bleibt angesichts der deutschen Barbarei in der gleichgeschalteten Dichterakademie und verfaßt, lustwandelnd unter italienischen Palmen, eine Komödie mit märchenhaftem Einschlag. Thomas Mann sucht sich nach Veröffentlichung seines geradezu hymnischen Artikels über Richard Wagner vor böswilligen Münchner Gimpeln zu rechtfertigen. Heinrich Mann tritt nicht vor den Kongreß von Ragusa. Er nimmt sich kein Beispiel an der alten Kämpferin Clara Zetkin, die damals trotz aller Drohungen und aller Gefahren, trotz offensichtlicher Kränklichkeit, von Moskau nach Berlin fuhr, aus der Sicherheit in die Unsicherheit, um dem faschisierten Reichstag als Alterspräsidentin vorzustehen. Es schweigen Leonhard Frank, einst Proletarier und sogar eine Zeit lang ganz ‚linker‘ Mann, von Döblin hört man kein Wort, liest man keine Zeile. Man hat sie hinausgeworfen, sie wissen, wie es derzeit in Deutschland zugeht, sie sind heute noch wie ehemals die Repräsentanten des deutschen Geistes und -? Du lieber Himmel, eine Frau zeigt mehr Mut als sie alle zusammen: Ricarda Huch tritt aus der Akademie der Dichtkunst aus! Und lebt, soviel ich weiß, in Deutschland! Sie redet nicht, weil sie wahrscheinlich nicht kann dort, aber sie zeigt doch durch eine Geste, daß sie zum wirklichen deutschen Geist gehört.“³¹⁸

Am 05.04.1932 wurde im Bayerischen Rundfunk ein Interview von Willy Cronauer mit Ödön von Horváth gesendet. Horváth sagte in diesem Interview folgendes: „(...)um Ihnen die erste Frage zu ersparen, erzähle ich Ihnen gleich, wann und wo ich geboren bin und ob ich ein reinrassiger deutscher Schriftsteller bin oder bloß so eine Mischung. Darum bin ich ja schon ixmal gefragt worden und da kommts mir jetzt auch nicht mehr drauf an.“

Also wenn man mich fragt, ob ich ein Deutscher bin, so kann ich darauf nur antworten: ich fühle mich als ein Mensch, der sich unter allen Umständen zum deutschen Kulturkreis zählt - und warum ich mich zum deutschen Kulturkreis gehörend betrachte, liegt wohl vor allem daran, daß meine Muttersprache die deutsche ist. Und dies dürfte meiner Meinung nach der

³¹⁸ Oskar Maria Graf: *Reden und Aufsätze aus dem Exil*, hrsg. von Helmut Pfanner, Süddeutscher Verlag, München 1989. 31 ff.

ausschlaggebende Grund sein. Dann erst folgt die Tatsache, daß ich entscheidende Entwicklungsjahre in Deutschland und zwar in Südbayern und in Österreich, verlebt habe. Mein Name ist zwar rein ungarisch - und ich habe auch ungarisches Blut in mir, auch tschechisches und kroatisches - ich bin also eine typische österreichisch- ungarische Angelegenheit. Aber ich glaube in meinem persönlichen Interesse, daß die Produkte derartiger Rassenmischungen nicht unbedingt die schlechtesten sein müssen. - Es gibt bekanntlich solche Rassengemische, die spätere Zeiten dann - und mit Recht - als die echten und größten Repräsentanten deutschen Wesens bezeichnet haben.“ Cronauer erwähnt in diesem Zusammenhang Nietzsche, worauf Horváth antwortet: „(...) das war zum Beispiel ein halber Pole. Und der Kunstmaler und Dichter Albrecht Dürer ist ein halber Ungar gewesen. Bekanntlich hieß sein Vater Ajtosi, was zu Deutsch soviel heißt wie Türer. Ajto heißt Türe. - Aber lassen Sie mich von diesen historischen Höhen wieder zu mir heruntersteigen - ich möchte noch folgendes sagen: immer wieder lese ich in Artikeln, daß ich ein ungarischer Schriftsteller bin. Das ist natürlich grundfalsch. Ich habe noch nie in meinem Leben - außer in der Schule - irgendetwas ungarisch geschrieben, sondern immer nur deutsch. Ich bin also ein deutscher Schriftsteller.“³¹⁹

Ebenso argumentierte Horváth ja bei der Vorbereitung seines Eintritts in den RDS mit den Worten: „(...) meine Muttersprache ist Deutsch und daher fühle ich mich als Mitglied des mächtigen deutschen Kulturkreises“.

Aus diesem Interview und aus dem Brief an das Propagandaministerium wird deutlich, dass Graf mit seinem Vorwurf, Horváth habe sich immer als deutscher Schriftsteller gefühlt, Recht hatte. Es liegt also nahe, dass Horváth die Ausrede ‚als ungarischer Staatsbürger‘ diese Erklärung nicht unterschreiben zu können, nur darum nutzte, weil sie ihm opportun erschien. Horváths unentschiedene Haltung erklärt sich im Falle des Protestes in Ragusa vermutlich damit, dass Schriftsteller von ihren deutschen Verlegern aufgefordert wurden, sich politisch enthalten zu zeigen, damit ihre Bücher weiterhin auf dem deutschen Markt erscheinen und verkauft werden konnten. Eine Tatsache, der ich im Kapitel ‚Broterwerb‘ weiter nachgehen werde. Am 28. Juni 1933 fand im Wiener Hotel Imperial eine Generalversammlung des österreichischen P.E.N.-Clubs statt, dessen Mitglieder Rechenschaft von ihrem Präsidenten Felix Salten wegen dessen Verhalten in Ragusa fordern. Felix Salten erklärte seinen Rücktritt als Präsident des österreichischen P.E.N.-Clubs, zog diese Rücktrittserklärung wenig später aber wieder zurück. Mit 25 gegen 15 Stimmen wird eine Resolution angenommen, in der der österreichische P.E.N.-Club „den im heutigen Deutschland unterdrückten, ihrer Freiheit beraubten Männern und Frauen des Geisteslebens, ohne Unterschied ihrer Partei und Rasse, seine Grüße und Sympathien zum Ausdruck bringt und jener gedenkt, die ihr Eintreten für die Geistesfreiheit mit Gefängnis oder Emigration zu bezahlen haben“, und „Einspruch gegen die geistige Unterdrückung des Individuums“ erhebt. Unterzeichnet ist die Resolution u.a. von Franz Theodor Csokor, Oskar Maurus Fontana, Paul Frischauer, Gina Kaus, Ernst Lothar, Rudolf Lothar, Robert Neumann und Friedrich Torberg. Wieder fehlt die Unterschrift Horváths.³²⁰

Ebenso zog Horváth keine Konsequenzen aus der nationalsozialistischen Gleichschaltung der Schriftstellerverbände. Als Autoren wie Brecht, Toller, Tucholsky, Arnold Zweig und Heinrich Mann den ‚Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten‘ verließen, annoncierte Horváth in der Rubrik ‚Mitgliederbewegung‘ der Verbandszeitschrift *Der Autor* vom Juni 1933 seine neue Münchner Kontaktadresse und auch als diese Organisation dem „Reichspropagandaministerium“ unterstellt und der „Reichstheaterkammer“ angeschlossen wurde, blieb Horváth ihr Mitglied.³²¹

³¹⁹ Ödön von Horváth: *Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, in: *Gesammelte Werke, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hrsg. von Traugott Kruschke unter Mitarbeit von Susanna Foral- Kruschke, Bd. 11, suhrkamp taschenbuch 1061, Frankfurt/M. 1988, 196 f.

³²⁰ vgl. Horváth- Chronik, op. cit. 97.

³²¹ vgl. ebenda, 96 f.

Als die von Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde, Anna Seghers und Jan Peterson herausgegebene Exilzeitschrift *Neue Deutsche Blätter* in ihrer Erstnummer vom September 1933 einen „Kriegszustand“ mit dem Nationalsozialismus konstatierten, in dem es am wenigsten für den Schriftsteller eine Neutralität geben dürfe, blieb Horváth so um politische Unauffälligkeit bemüht, dass man vergeblich nach seiner Unterschrift unter allen bekanntgewordenen kulturpolitischen Protestnoten und Resolutionen aus den Reihen der kritischen Intelligenz in Österreich sucht. Er dementierte jedes Interesse an der literarischen Exilzeitschrift *Die Sammlung*, nachdem er sich anhand des im September 1933 ausgelieferten ersten Hefts Klarheit über das dezidiert antinazistische Profil dieser Zeitschrift verschafft hatte. Dieses Thema bedarf zur Beantwortung der Frage, ob Horváths Schritt spontan gewesen ist, besonderer Aufmerksamkeit:

HORVÁTHS WEIGERUNG BEI DER EXILZEITSCHRIFT DIE SAMMLUNG MITZUARBEITEN

Aus seinem Schreiben an den Leiter der deutschen Exilabteilung des Amsterdamer *Querido Verlags* Dr. Landshoff, in dessen Programm die von Klaus Mann herausgegebene Zeitschrift aufgenommen wird, geht erneut hervor, dass es sich bei diesem Vorgang nicht nur um einen singulären Akt, sondern um die „Konsequenz einer langfristigen Strategie des Autors“ handelte.³²² Horváth beruft sich in dem Brief auf ein Gespräch vom März desselben Jahres, also vielleicht auf das von Alexander Lernet-Holenia geschilderte Treffen der Leiter des Berliner *Kiepenheuer Verlags* mit ihren Autoren in Salzburg, in dem er gegenüber Friedrich Landshoff jede Mitarbeit an politisch gefärbten Zeitschriften ausgeschlossen haben will:

„(...) gestern schrieb ich Ihnen und zwar betr. eines Abdruckes irgendeiner Szene aus einem meiner Stücke in der ‚Sammlung‘. Nun muß ich Ihnen aber heute leider folgendes mitteilen: gestern, das heißt: bis gestern hatte ich nur zwei Beiträge gelesen (Roth und Kesten), heute Nacht das ganze Heft.

Wie ich Ihnen bereits im März sagte, will ich prinzipiell an keiner Zeitschrift mehr mitarbeiten, die sich (und sei auch nur in Glossenform) mit Politik beschäftigt. Seien Sie mir bitte nicht böse, lieber Doktor Landshoff und verstehen Sie meinen Standpunkt.“³²³

Horváth, in dessen Stücken sich die Figuren durch Nicht- Gesagtes bzw. Falschgesagtes selbst demaskieren, musste die Formulierung in dem Brief, der wie der Rückzug seiner Unterschrift bei der Protestnote gegen die Bücherverbrennungen ebenfalls der Rückzieher einer gegebenen Zusage war, „prinzipiell nicht mehr an einer Zeitschrift mitarbeiten zu wollen, die sich mit Politik beschäftigt“, allein wegen der ungenauen Floskel ‚prinzipiell‘ schwer gefallen sein. Dieser Satz und die Sprache, derer er sich bedient, sowie der Hintergrund, wie Horváth zu dieser Aussage gekommen ist, birgt eine Problematik, die nicht ausgesprochen wird, denn Horváth hatte immer in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, die sich mit Politik beschäftigten.

Am 12. April 1932 erschien in der *Weltbühne* der Aufruf des ‚Scheringer Komitees‘. Es handelte sich um die Inhaftierung eines ehemaligen Reichswehroffiziers, der – zunächst wegen ‚nationalsozialistischer Propaganda‘ verurteilt - während der Festungshaft zum Kommunismus übertrat. In dem Aufruf heißt es: „Die Unterzeichneten protestieren - unabhängig von ihrem politischen Standort - gegen die Verfolgung eines von seiner Überzeugung getragenen Volksgenossen. Wir verlangen die Freilassung von Scheringer.“³²⁴

Horváth gehörte neben Ernst Toller, Herwarth Walden, Herbert Ihering, Balder Olden, dem sozialistischen Politiker Otto Strasser u.a. zu den Unterzeichnern des vor allem in seiner Wortwahl kommunistischen Aufrufs. Die Nationalsozialisten waren über den Fall Scheringer, der wie der Mitunterzeichner Otto Strasser (der Bruder des beim Röhm- Putsch ermordeten Georg Strasser) zum antikapitalistischen Flügel der Partei gehört hatte, besonders verärgert, da Scheringer nach dem persönlichen Besuch, den ihm Hitler und Goebbels auf der Festung Gollnow abstatteten, zum Kommunismus übergetreten war.

Neben dieser vereinzelt Unterschriftenaktion, an der Horváth teilgenommen hatte, und somit für die Nazis als Regimegegner auffiel, hatte Ödön von Horváth ständig in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, die sich (auch in Glossenform) mit Politik beschäftigten.

³²² Christian Schnitzler, op. cit., 140.

³²³ ebenda 139f.

³²⁴ Der Aufruf war unterzeichnet von Alfons Paquet, Ernst Toller, Paul Oestreich, Herwarth Walden, Helene Stoecker, Gerhart Pohl, Herbert Ihering, August Siemsen, Otto Corbach, Max Hidann, Kurt Hiller, Veit Valentin, A. M. Frey, Erich Weinert, Balder Olden, Berta Lask, Georg Ledebour, Otto Straßer (sic), Kurt Kläber, H. Martin Elster, Alfred Wolfenstein und Ödön Horvath (sic).

Vgl: *Die Schriftsteller und die Weimarer Republik*, Ein Lesebuch, Herausgegeben von Stephan Reinhard, Berlin 1992, 226 f.

Am 27.10.1931 druckte die Berliner Tageszeitung *Tempo* eine Szene aus Horváths *Geschichten aus dem Wienerwald* ab, außerdem veröffentlichte Horváth in den Zwanziger Jahren u.a. mehrfach im *Simplicissimus*.

In der *Weltbühne* wurden im Oktober 1929 verbilligte Karten für die Aufführung des *Sladek* angeboten.³²⁵ Hinter der Absage an Landshoff steckte also ein Grund, den Horváth mit der Formulierung „prinzipiell...“ verschleierte. Es handelte sich um die Flucht in eine uneigentliche Formulierung, die gar nichts besagte. Sowohl ihm als auch Landshoff wird die Uneigentlichkeit dieser schwachen Begründung aufgefallen sein, die der Rückzug einer gegebenen Zusage war. Außer Horváth distanzierten sich neben Horváth auch Thomas Mann, René Schickele und – vorübergehend – Alfred Döblin von der Zeitschrift *Die Sammlung*.³²⁶

Die drei letztgenannten Schriftsteller distanzierten sich allerdings erst aufgrund des verstärkt einsetzenden Naziterrors von dieser Zeitschrift.

Die „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ veröffentlicht im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* am 10. Oktober 1933 eine Mitteilung, in der vornehmlich vor den Emigrantenzeitschriften *Neue deutsche Blätter*, *Der Wiener Bücherwurm* und *Die Sammlung* gewarnt wird: „Wir fordern alle die, die als Träger und Mittler des geistigen Lebens in Deutschland tätig sind, im Hinblick auf die literarischen Emigrantenzeitschriften, insbesondere den deutschen Verlag und den deutschen Buchhandel auf, sich in die Abwehrfront gegen den geistigen Krieg, der draußen gegen uns entfesselt wird, einzureihen. Es müßte für jeden deutschen Verleger eine Selbstverständlichkeit sein, daß er keine Bücher verlegt von Autoren, die sich zur Mitarbeit an den charakterisierten Zeitschriften bekennen. Es müßte für den deutschen Buchhändler eine Selbstverständlichkeit sein, daß er keine Bücher verbreitet von Autoren, die im Ausland geistige Kriegshetze gegen Deutschland betreiben.“³²⁷

Christian Schnitzler bemerkt, dass Horváth sich drei Tage vor dem Erscheinen der Veröffentlichung im Börsenblatt, also am 07.09.33 in seinem Brief an Landshoff von der *Sammlung* distanziert, Stefan Zweig erst 16 Tage nach der Veröffentlichung am 26.09.33, sowie Thomas Mann,³²⁸ Döblin und Schickele erst nach der Veröffentlichung des Artikels im *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*.³²⁹

Nach der Liquidation des *Kiepenheuer Verlags* stand Horváth bei keinem deutschen Verlag mehr unter Vertrag. „Offenbar ist Horváth also der einzige Schriftsteller, der die Zusage seiner Mitarbeit an diesem publizistischen Projekt des deutschen literarischen Exils nicht auf Veranlassung Dritter zurückzieht.“³³⁰ Der Nazischriftsteller Will Vesper, der nach der Auflösung des *SDS* am 11. März 1933 und nach dessen Überführung in den *Reichsverband Deutscher Schriftsteller* im Mai 1933, dem Monat der „Neuordnung der Dichterakademie“ und Bücherverbrennungen, zu dessen Vorstand gehörte³³¹, reagierte mit Genugtuung auf die

³²⁵ vgl. *Die Weltbühne*, op.cit. XXV, Jg. Nr. 41, 8.10.1929, 572.

³²⁶ vgl. Schnitzler, op. cit., 141.

³²⁷ *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 100. Jg., Nr. 236, 10.10.1933; zitiert nach Schnitzler, op. cit., Anmerkung 37, 244.

³²⁸ Schon im Juli 1933 schreibt der Verleger Gottfried Bermann Fischer an Thomas Mann nach Zürich einen Brief, in dem es im Postscriptum heißt: „Durch eine Correspondenz wird hier die Nachricht verbreitet, dass Sie sich unter den Mitarbeitern einer deutsch-feindlichen, antifaschistischen Zeitung, die in Amsterdam unter dem Namen ‚Freie Presse‘ erscheint, befänden. Ein rasches Dementi ist notwendig. (Frankfurter Zeitung; Conti-Correspondenz ev. durch mich.)“ Gemeint ist die Zeitschrift ‚Die Sammlung‘ seines Sohnes Klaus Mann.

Vgl. Thomas Mann: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932-1955, Fischer, Frankfurt 1975, 28.

³²⁹ vgl. ebenda Anm. 39, 244.

³³⁰ ebenda, 141.

³³¹ vgl. Strothmann, op. cit., 68.

Distanzierungen dieser Dichter: Bemerkenswert ist dabei, dass ihm auch der Rückzug Ödön von Horváths bekanntgeworden ist. „In Vespers Warnung vor dem ‚gefährlichste(n) Reptil‘ der ‚aus Deutschland entflohenen kommunistischen und jüdischen Literaten‘ der von dem ‚Halbjuden‘ Klaus Mann herausgegebene(n) ‚Sammlung‘, heißt es: ‚Wer Arm in Arm mit jenen Hetzern in den gleichen Zeitschriften betroffen wird, ist genau so zu behandeln wie jene Hetzer selbst! Thomas Mann, René Schickele, Alfred Döblin, Stefan Zweig und Ödön Horváth gaben inzwischen die Erklärung ab, daß die Leitung der ‚Sammlung‘ sie über den Charakter der Zeitschrift getäuscht habe, daß sie nur für eine rein literarische Zeitschrift ihre Mitarbeit zur Verfügung gestellt hätten und jede Gemeinschaft mit der politischen Einstellung der ‚Sammlung‘ ablehnten. (...) Wir begrüßen diese Erklärungen“³³²

F. H. Landshoff schreibt 1986 in dem Vorwort des zweiten Nachdrucks von *Die Sammlung im Verlag Zweitausendeins*, dass die schriftlichen Absagen von Thomas Mann, Schickele und Döblin, die wörtlich im *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* erschienen, eine „unerwartete und unverdiente Desavouierung der Zeitschrift und des jungen Verlages“ bewirkten, welche „nicht nur die ‚Sammlung‘, sondern auch den gerade gegründeten Querido-Verlag schädigte und in seiner Existenz bedrohte“. Landshoff zitiert aus einem Brief von Hanns Johst, damals Intendant des Berliner Staatstheaters an Heinrich Himmler bezüglich des Herausgebers Klaus Mann: „Da dieser Halbjude schwerlich zu uns herüberwechselt, wir ihn also nicht aufs Stühlchen setzen können, würde ich in dieser wichtigen Angelegenheit doch das Geiselfverfahren vorschlagen. Könnte man nicht vielleicht Herrn Thomas Mann, München, für seinen Sohn ein bißchen inhaftieren? Seine geistige Produktion würde ja durch eine Herbstfrische in Dachau nicht leiden, denn wir wissen ja aus unseren eigenen Reihen, welches famose Schrifttum gerade von nationalsozialistischen Häftlingen zur glücklichen Niederschrift kam...“³³³

Aus dieser perfiden Bedrohung durch Johst läßt sich ablesen, dass die Mitarbeit an einer Exilzeitschrift ein Politikum ersten Ranges war. Der französische Schriftsteller Romain Rolland scheint dies gewusst zu haben. Er schrieb ein Telegramm an Klaus Mann:

« Cher Klaus Mann

j'ai entendu dire que votre premier No. de 'Die Sammlung' vous avait valu quelques désaveux de vos collaborateurs allemands, parce que votre revue ne s'était pas tenue sur le plan strictement littéraire et qu'elle avait touché à la politique. Cette étrange nouvelle m'a bien surpris: car je n'imagine pas comment Victor Hugo, à Guernsey, aurait pu se tenir en dehors de la politique; et s'il s'y était tenu, je n'aurais eu guère d'estime pour lui... »³³⁴

Die Erklärungen von Thomas Mann, Schickele und Döblin spiegeln nach Meinung von Landshoff eine ‚Spaltung innerhalb des Exils‘. Horváths Erklärung erwähnt er nicht.³³⁵

Der Rückzug der Unterschrift Horváths von der Protesterklärung des P.E.N. im Mai 1933 und die Distanzierung von der Emigrantenzeitschrift *Die Sammlung* im September 1933 bilden die wichtigsten Voraussetzungen für seinen Eintritt und die Aufnahme in den RDS im Juli 1934. Diese Schritte bedeuteten eine klare Absage an die literarische Emigration, die sich im Ausland

³³² *Die neue Literatur*, 34. Jg. der *Schönen Literatur*, H. 11, November 1933, 654 ff., zitiert nach Schnitzler, op. cit., Anm. 40, 245.

³³³ *Die Sammlung* 1. Jg. 1934, Reprint München 1986, Verlag Zweitausendeins, München 1986, VIII. Landshoff bemerkt zu diesem Brief von Johst: „Es ist erstaunlich, daß ein an prominenter Stelle im öffentlichen Leben stehender Schriftsteller wie Hanns Johst augenscheinlich nicht wußte, daß Thomas Mann Deutschland bereits in der ersten Hälfte des Februar 1933 verlassen hatte.“

³³⁴ ebenda, XI.

³³⁵ ebenda, XII.

formierte und gegen den Nationalsozialismus mit literarischen Mitteln kämpfte.³³⁶ Spontaneität in Bezug auf Horváths Eintritt in den RDS ist nur insofern gegeben, als die verunglückte Ehe mit der Sängerin Maria Elsner für ihn den Ausschlag gegeben haben mag, sich schon ab Januar 1934 nicht länger in Wien aufzuhalten und nach Deutschland zurückzukehren. Wenn er dort schriftstellerisch arbeiten wollte, musste er in den RDS eintreten, eine Tatsache, die Horváth bekannt war.

Horváth war schon seit Februar 1933 bemüht, eine offene Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten zu vermeiden. Wegen der langen Vorarbeiten Horváths für die Möglichkeit unter dem Nationalsozialismus in Deutschland zu arbeiten und sein Verhalten im Zusammenhang mit dem P.E.N.-Club-Treffen und *Die Sammlung* als Voraussetzung für seinen Eintritt in den RDS ist die These der spontanen Aktion im Sinne einer unbedachten Kurzschlusshandlung ohne Belang.

Im folgenden Kapitel wird - teilweise in Ergänzung zu dem Kapitel Horváths persönliche Situation vor dem Eintritt in den RDS - die These untersucht, inwieweit ökonomische Ursachen für Horváth der Grund gewesen sein mögen, nach Deutschland zurückzukehren und dem RDS beizutreten.

³³⁶ Der SDS bestand nach seiner Zwangsüberführung im Anschluß an die Bücherverbrennungen im Exil unter der ehrenamtlichen Leitung von Alfred Kantorowicz, Schriftsteller und Publizist der *Vossischen Zeitung* weiter.

Alfred Kantorowicz, der gleich zu Beginn der Naziherrschaft emigrieren musste, schrieb: „Die Aufmerksamkeit der Gestapo blieb mir erhalten durch die ehrenamtliche Leitung des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller im Exil sowie durch die Begründung und Leitung der am 10. Mai 1934, dem ersten Jahrestag der Bücherverbrennungen in Paris eröffneten Bibliothek der verbrannten Bücher, von uns deutschen Exilierten kurz ‚Deutsche Freiheitsbibliothek‘ genannt, deren Präsidenten André Gide, Romain Rolland, H. G. Wells und Heinrich Mann waren (...).“

aus: Kantorowicz, Alfred: *Exil in Frankreich, Merkwürdigkeiten und Denkwürdigkeiten*, Bremen 1971, 12.

DIE THESE DES BROTERWERBS

Ödön von Horváth hatte zusammen mit Erik Reger, dem Verfasser des Romans *Union der festen Hand*, erschienen bei Rowohlt am 24.05.1931, am 25. Oktober 1931 den mit 1500 DM dotierten Kleist-Preis 1931 erhalten.³³⁷

Verantwortlich für die Verleihung war Carl Zuckmayer.

Am 17. Oktober 1931 hatte der *Ullstein-Verlag* die Annahme der *Geschichten aus dem Wienerwald* in das Verlagsprogramm bestätigt, die bald darauf im *Propyläen-Verlag* als Buchausgabe erscheinen.³³⁸ Die Verleihung des Kleist-Preises an Horváth wurde von der rechtsorientierten Presse scharf angegriffen.³³⁹

Horváth war bei dem Berufungsverfahren (26. - 31. Oktober) wegen der Murnauer Saalschlacht erneut als Zeuge geladen und wurde in diesem Zusammenhang im *Völkischen Beobachter* am 30.10.31 als „Bolschewist des Salons“ tituliert. Am 02. November 1931 wurden die *Geschichten aus dem Wienerwald* im Berliner *Deutschen Theater* Max Reinhardts unter der Regie von Heinz Hilpert uraufgeführt und bis einschließlich 09.12.31 sechsendreißig Mal gespielt. Verschiedene Abdrucke einzelner Szenen folgen in deutschen und österreichischen Zeitungen: *Tempo*, *Der Wiener Tag* u.a.

Am 04.11.31 erscheint im *Berliner Tageblatt* eine sehr gute Kritik des wichtigsten Literaturkritikers der späten Weimarer Republik Alfred Kerr:

„Eine stärkste Kraft unter den Jungen, Horváth umspannt hier größere Teile des Lebens als zuvor. (...) Jetzt malt er (...) ein ganzes Volk.“³⁴⁰

Die Rezension des bekanntesten und meistgehassten Kritikers Deutschlands dieser Zeit (die Bücher Alfred Kerrs wurden bei den Bücherverbrennungen verbrannt. Anm. d. V.) trug ebenso zu weiteren Publikationen und damit verbundenen Mehreinnahmen Horváths bei.

Am 10. November hielt sich Horváth bei Eleonore und Francesco von Mendelssohn in Berlin-Grunewald auf. Der *Ullstein-Verlag* teilte Horváth die Verlängerung seines Vertrags bis Ende 1932 mit. Er erhielt jetzt monatlich 500 Reichsmark.

Im Februar 1932 brachte der *Arcadia-Verlag* in Berlin einen Überblick über *Geschichten aus*

¹ vgl. *Horváth- Chronik*, op. cit. 75. Die folgenden Angaben über Veröffentlichungen, Vertragsabschlüsse etc. folgen ebenfalls der *Horváth- Chronik* Traugott Krischkes, 75 ff.

³³⁸ Horváth hatte seit dem 11.01.1929 einen Vertrag, der die Rechte seines gesamten schriftstellerischen Werkes zum Gegenstand hatte. Dafür erhielt er eine Zahlung von 1000 RM in zwei Raten + 300 RM monatlich. Zu diesem Vertragsabschluss schreibt Horváth einen Brief an Lotte Fahr, worin er mitteilt, dass sein Roman *Der ewige Spießer* im *Propyläen- Verlag* erscheinen werde. „Die haben mehr gezahlt als Fischer, der wollte ihn auch haben. Kapitalist bleibt Kapitalist, warum soll ich ihnen was schenken?!“ vgl. *Horváth- Chronik*, op. cit., 50.

³³⁹ „Am 26. Oktober kritisiert die ‚Neue Preußische Kronenzeitung‘ die Vergabe des Kleistpreises an Horváth und Reger: ‚Die Würde des Kleistpreises hat durch solche Komödie der Urteilskraft schwer gelitten. Carl Zuckmayer hat sich unrühmlich hervorgetan. Der Kunstverstand Berlins ist beim Teufel.‘“ ebenda, 75.

³⁴⁰ An der Aufführung der *Geschichten aus dem Wienerwald* schieden sich die Geister: Im *Völkischen Beobachter* rezensiert Karl- Martin Friedrich die *Geschichten*: „(...)gespickt mit Unflätigkeiten und Deutlichkeiten“. In der *Weltbühne* (27. Jg., Nr. 45, S.728) verteidigt Kurt Tucholsky Horváth gegen den Angriff in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 4. 11., „daß ein geborener Ungar kein Recht hat, sich aktiv am deutschen Schrifttum zu beteiligen“.

In Will Vespers Zeitschrift *Die schöne Literatur* beschimpft Richard von Schaukal Horváth als „Balkanliteraten“ und „mitleiderregenden Dilettanten“.

Zur Verleihung des Kleist- Preises schreibt er: „Kein Hund würde nach solcher Besudelung künftig den Preis noch annehmen.“

Vgl. Zitate aus *Horváth- Chronik*, 77 ff.

dem *Wienerwald* im Urteil hervorragender Berliner Kritiker anlässlich der Uraufführung und zitierte u.a. Julius Bab (*Berliner Volkszeitung*), Bernhard Diebold (*Frankfurter Zeitung*), Erich Kästner (*Neue Leipziger Zeitung*), Alfred Kerr (*Berliner Tageblatt*), Rudolph Lothar (*Neues Wiener Journal*), Kurt Pinthus (*8-Uhr-Tageblatt*) und Alfred Polgar (*Die Weltbühne*).

Der Verlag kündigte an, dass *Geschichten aus dem Wienerwald* im *Theater in der Josephstadt* in Wien und *Italienische Nacht* im *Komödienhaus* in Leipzig gespielt werden. Beide Inszenierungen kamen jedoch nicht zustande.³⁴¹

Die ideologischen Auseinandersetzungen der Zeit beeinflussten zunehmend Intendanten, aus Angst vor Anschlägen der in Deutschland erstarkenden Rechtsradikalen Vorsicht bei der Auswahl ihrer Stücke walten zu lassen.

Wegen der rassistischen Hetze gegen den „Heimatlosen“ bzw. „Ungarn“ Horváth im Herbst 1931 äußerte sich auch die linksorientierte Presse zurückhaltend. Selbst die Zeitschrift des SDS publizierte aus Anlass der Kleist-Preisverleihung an Horváth im Oktober 1931, ganz im Gegensatz zu ihrer früheren Berichterstattung, lediglich eine kurze Notiz unter Nennung der Namen Horváth und Reger.³⁴² Am 07.11.1932 bestätigte der *Ullstein-Verlag* Horváth „auf Grund gegenseitigen freundschaftlichen Übereinkommens“ die Lösung des Vertrages zum Ende des Jahres 1932.

Am 10. November schrieb ihm der *Ullstein-Verlag* Folgendes: „Da der Absatz Ihres Buches *Der ewige Spießer* seit längerer Zeit außerordentlich zurückgegangen ist, können wir nicht erwarten, die Bestände auf reguläre Weise zu verwerten. Wir heben daher den Ladenpreis jetzt auf und verkaufen die Bestände zu einem niedrigeren Preise.

Den mit Ihnen verabredeten Tantiemesatz werden wir Ihnen vom vollen uns zufließenden Erlös vergüten und Abrechnung über die so verkauften Bestände statt im April nächsten Jahres möglichst schon im Laufe des Januar Ihnen erteilen.“³⁴³

Am 18.11.32 fand die Uraufführung von *Kasimir und Karoline* im *Schauspielhaus Leipzig* unter der Regie Francesco von Mendelssohns statt: es folgten lediglich noch zwei Aufführungen am 19. und 21.11. des Jahres.

Am 25.11.32 wurde noch die Berliner Premiere von *Kasimir und Karoline* aufgeführt. Die Kritiken der liberalen Kritiker fielen nicht so euphorisch wie nach den *Geschichten aus dem Wienerwald* und die deutschnationale Presse attackierte Horváth:

Paul Fechter schrieb in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, indem er an die *Geschichten aus dem Wienerwald* erinnert, die „von einer Fiesität“ waren, die kaum noch überboten werden konnte. „Jetzt hat er für München eine zweite Auflage jener Komödie verfertigt und in ihr erfolgreich den Wettbewerb mit sich selber aufgenommen. Sie ist wirklich noch unsympathischer als die erste geworden.“ „Die ödeste Reportage, ohne den leisesten Versuch, den an sich bunten Stoff irgendwie und irgendwo geistig zu durchdringen.“ stand im *Berliner Lokalanzeiger*. „Man kennt ja den Volkston des Herrn Horváth. Gehäufte Gemeinplätze, gehäufte Schmutzereien.“³⁴⁴

Am 23. Dezember 32 wurde Horváth von *Ullstein* eine gedruckte Ausgabe von *Glaube Liebe Hoffnung* zugesagt, „und zwar sobald uns das endgültige druckfertige Manuskript vorliegt. (...)“

Was den Stand Ihres Kontos und Ihre Verpflichtungen zur Rückzahlung anbelangt, so erklärten Sie uns, zunächst nicht in der Lage zu sein von den monatlichen Ratenzahlungen, die der Kiepenheuer Verlag Ihnen im folgenden Jahre leistet, Teilbeträge an uns abzuführen, sagten aber zu, auch eine solche Regulierung für später in Erwägung zu ziehen.

Jedenfalls erklärten Sie uns, daß Sie mit Einnahmen aus der Arbeit an Aufträgen zur Herstellung von Filmmanuskripten rechnen, und daß Sie uns diese zugänglich machen werden. Sie sagten uns des Weiteren, daß Sie an einem neuen Roman arbeiteten, und daß Sie uns diesen für

³⁴¹ ebenda., 80.

³⁴² vgl. Christian Schnitzler, op. cit. 122.

³⁴³ *Horváth- Chronik*, op. cit., 85.

³⁴⁴ Alle Zitate aus der Presse in: ebenda, 86.

Abdruckszwecke zuerst einreichen würden, schon damit auf diese Weise, durch Verrechnung des Abdruckhonorars, etc., eine weitere Möglichkeit zur Abdeckung Ihres Kontos tunlichst gegeben ist.“³⁴⁵ Ende 1932 hatte Horváth demnach Schulden, offenbar weil der Verkauf seiner Bücher und die Tantiemen für die Bühnenstücke nicht mehr genug einbrachten. Am 02. Januar 1933 richtete Horváth an Gronle vom *Ullstein-Verlag* einen Brief, in dem er sich verpflichtet, den Rückzahlungen seiner Schulden „unter allen Umständen nachzukommen“.³⁴⁶

Horváth kritisierte, dass weder in Leipzig noch in Berlin seine Bücher erhältlich waren und dass der *Arcadia- Verlag* die für 1933 geplante Uraufführung von *Glaube Liebe Hoffnung* lieber ein Jahr verschieben würde.

Am 05. Januar informiert Horváth Gronle vom *Ullstein- Verlag*, dass Wilhelm Lukas Kristl von den geplanten ‚Berliner Aufführungen‘ von *Glaube Liebe Hoffnung* 45 % bekommen soll, „dafür muß er aber auch an meinen sämtlichen Unkosten zu 45% beteiligt sein. Diese Summe (seine 45%) beträgt bis heute RM 110,55, das sind fast nur Telefongespräche.“³⁴⁷

Horváth war in dieser Zeit offensichtlich in finanziellen Schwierigkeiten.

In dieser Bedrängnis kam ihm der *Kiepenheuer- Verlag* zu Hilfe.

Am 19.04.1933 vereinbarten der Wiener Verleger Georg Marton und Fritz H. Landshoff vom *Kiepenheuer- Verlag* in Berlin, dass *Marton* den Vertrieb der Stücke Horváths im Ausland und *Kiepenheuer* in Deutschland übernimmt.

Vom *Marton- Verlag* erhielt Horváth einen Vorschuss über 1200 RM und 400 Schilling.³⁴⁸ Während Hermann Kesten bereits im Ausland war, um die Exilabteilung des Amsterdamer Verlages *Allert de Lange* aufzubauen, arbeitete der Mitinhaber und Verlagsleiter des *Kiepenheuer- Verlages* Fritz H. Landshoff noch in Berlin. Der Verlag war in hoffnungslose Schwierigkeiten gekommen, da ungefähr achtzig Prozent der Autoren Linkskreisen angehörten und ihre Publikationen unerwünscht oder gleich verboten und beschlagnahmt waren. „Ich hatte ein äußerst törichtes, beinahe preußisches Pflichtgefühl, der Gläubigerversammlung des *Kiepenheuer- Verlages* beiwohnen zu müssen, erinnert sich Fritz H. Landshoff, der sehr bald die deutsche Abteilung des Amsterdamer Querido Verlages leiten wird. Das bedrängte Haus *Kiepenheuer* sorgt für seine gefährdeten Autoren, wie für Arnold Zweig, der bei Verzicht auf ‚letzte Zahlungen‘, die zu leisten man ohnehin nicht in der Lage sein wird, seine gesamten Verlagsrechte zurückerhält. Für den *Kiepenheuer- Autor* Ödön von Horváth schließt Fritz H. Landshoff mit dem Wiener *Marton Verlag* noch die Vereinbarung, dass *Marton* den Auslandsvertrieb noch zu schreibender Horváth- Stücke übernimmt, während die Aufführungsrechte für Deutschland bei *Kiepenheuer* verbleiben sollen (wo sie nach der Liquidation nur noch Papierwert haben werden).“³⁴⁹ Mitte Juli wohnte Horváth in der Wohnung Franz Theodor Csokors im Wiener dritten Bezirk, Rennweg 41, „mit Blick auf die täglichen Leichenbegängnisse von meinem Fenster über den Rennweg zum Zentralfriedhof hinaus, Wasserleitung am Gang, wo sich der Kalk von der Mauer schält“ wie Csokor am 09.10.1933 an Ferdinand Bruckner schreibt und ihm berichtet, Horváth habe gesagt, „Nur so darf unsereins wohnen - mehr steht einem nicht zu!“³⁵⁰ Am 13.08.1933 verschickte der RDS ein Rundschreiben, in dem es heißt: „Der Generalangriff auf die Arbeitslosigkeit ist auf Befehl des Führers auf der ganzen Linie aufgenommen und schreitet sieghaft voran.

Es ist absolute Pflicht eines jeden Deutschen, die Regierung Adolf Hitlers in diesem gigantischen Kampf mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln weitgehendst zu unterstützen. Auch jeder

⁹ ebenda, 87.

³⁴⁶ ebenda.

³⁴⁷ ebenda, 88.

³⁴⁸ vgl. ebenda 92.

³⁴⁹ Alexander Fuhrmann: *Zwischen Budapest und dem dritten Reich*, Horváths Umwege in die Emigration, in: *Literatur und Kritik*, Februar/März 1989, Nr. 231/232.

³⁵⁰ vgl. *Horváth- Chronik*, 97 f.

deutsch denkende Schriftsteller hat sich unverzüglich in den Dienst dieser Sache des gesamten Volkes zu stellen.“³⁵¹

Schriftsteller wurden von ihren deutschen Verlegern aufgefordert, sich politisch enthalten zu zeigen, damit ihre Bücher weiterhin auf dem deutschen Markt erscheinen und verkauft werden konnten.³⁵²

Mitte September 1933 erschienen in einer Sondernummer der *Deutschen Bühne* „Richtlinien für eine lebendige Spielplangestaltung, aufgestellt vom dramaturgischen Büro des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur‘ unter der Leitung von Alfred Rosenberg“.

Darin heißt es: „Der Spielplan eines deutschen Theaters muß einem deutschen Publikum wesens- und artgemäß sein; d.h. die dargebotenen Werke müssen in ihrer geistigen Haltung, in ihren Menschen und deren Schicksalen deutschem Empfinden, deutschen Anschauungen, deutschem Wollen und Sehen, deutschem Lebensernst und deutschem Humor entsprechen.“

Da das Werk nicht von seiner Persönlichkeit und seiner blutgebundenen Wesensart zu trennen ist, dürfen auf einer deutschen Bühne in erster Linie nur deutschblütige Dichter zu Wort kommen, die ihre deutsche Art nicht verleugnen.

Das deutsche Theater darf nicht wie bisher zum Tummelplatz artfremden oder in nationaler Beziehung charakterlosen Geistes sein.“³⁵³

Trotz dieser völkischen Theaterstrategie, die den Weg für die bis dahin Zu- kurz- Gekommenen der Weimarer Republik ebnen, eine Strategie, die sich auch in Österreich durchzusetzen beginnt, wird Horváths *Unbekannte aus der Seine* vom *Georg Marton Verlag* angenommen, wie am 16. September die *Deutsche Bühne* meldet.

Am selben Tag erhielt Horváth von diesem Verlag einen Vorschuss von 2500 Schilling für ein Stück, „dessen Titel noch nicht feststeht“.

Dieser Vorschuss erhöhte sich „bei Überreichung des Manuskripts und nach erfolgter endgültiger Entscheidung wegen Inverlagnahme“ auf 5000 Schilling.³⁵⁴

Am 15. November meldete *Die Deutsche Bühne* Horváths Stück *Hin und Her* als Neuerwerbung des *Marton Verlags*, allerdings sollten nach einem Vertrag des Verlags mit dem Komponisten Hans Gál über seine Mitarbeit an diesem Stück 25 Prozent der Tantiemen an diesen bezahlt werden.

Am 11.01.1934 - also kurz nach der Enttäuschung über die gescheiterte Ehe mit Maria Elsner - rechnete Horváth noch fest damit, dass die Aufführung von *Die Unbekannte aus der Seine* durch das Reinhardt- Seminar unmittelbar bevorstehe und *Hin und Her* voraussichtlich im Februar 34 herauskommt.

Beide Inszenierungen werden jedoch nicht realisiert. Die Gründe dafür sind nicht eindeutig

³⁵¹ ebenda, 98.

³⁵² Am 06.12.1933 findet sich auf der Rückseite eines Briefes von Thomas Mann aus der Schweiz an seinen Verleger G. Bermann Fischer eine handschriftliche Notiz: „Entsprechend der durch die Presse ergangenen Aufforderung und in Bestätigung meiner Zugehörigkeit zum deutschen Schrifttum vollziehe ich hiermit die vorgeschriebene Anmeldung.“ Die ihm daraufhin zugesandten Anmeldepapiere füllt er nicht aus. Er schreibt am 23.12.33: „Lieber Dr. Bermann, die Aufnahme- Papiere des ‚Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller‘ sind nun doch- entgegen Ihrer Information und Erklärung, die Sache sei erledigt- noch gekommen, mit dem Bemerkten, man habe Abschrift meines Schreibens an den Präsidenten der Schrifttumskammer erhalten, aber alle Mitglieder des ehemaligen S.V.S., auch die Ehrenmitglieder, müssten den Fragebogen ausfüllen. Ich teile Ihnen das eilig mit, weil mir die Lage ernst scheint. Hoffentlich finden Sie einen Ausweg. Ich tue weiter nichts in der Sache. Auf Wiedersehen bald“.

Vgl. Thomas Mann: *Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932-1955*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt/M. 1975. 59 f.

³⁵³ *Horváth- Chronik*, op. cit., 101.

³⁵⁴ ebenda, 101.

geklärt, allerdings ist anzunehmen, dass die heftigen Proteste der rechten Presse dafür mitverantwortlich waren.³⁵⁵

„Trotz erheblicher Anstrengungen kann Horváth bis zum März 1934 also keines seiner Stücke auf einer österreichischen Bühne zur Aufführung bringen.“³⁵⁶

Horváth, der nach der Hochzeit mit Maria Elsner einen dauerhaften Aufenthalt in Österreich geplant hatte, steht in Österreich nach seiner gescheiterten Ehe auch vor deutlichen finanziellen Problemen. Der Einfluss dieser Situation auf die Entscheidung nach Deutschland zu gehen, erscheint evident.

Csokor berichtet am 09. Oktober in einem Brief an Ferdinand Bruckner, dass Horváth „beinahe traurig (ist), daß er wieder nach Murnau in Bayern hinaus soll, wo seine Eltern eine Villa besitzen. Allerdings will er von dort weg - das dritte Reich paßt ihm auch nicht, so möchte er nach Henndorf bei Salzburg übersiedeln, der Stammburg Carl Zuckmayers, der sich dort eine alte Mühle, die ‚Wiesmühle‘, herrlich eingerichtet hat.“³⁵⁷

Horváth war mit der Aufrechterhaltung seines Lebensunterhaltes stark beschäftigt und über Vertragsbedingungen und Verträge wegen Tantiemen und Nebenvereinbarungen mit anderen Beteiligten, Copyright- Vereinbarungen etc. genauestens informiert. Zu den aus beruflichen Misserfolgen resultierenden finanziellen Problemen Horváths treten zu Beginn des Jahres 1934 weitere Ereignisse, die vermutlich den Ausschlag für seine Rückkehr nach Berlin geben.³⁵⁸ Am 12. Februar wird Horváth Zeuge des in Österreich ausbrechenden Bürgerkriegs und am 21. Februar verlangt Maria Elsner die Scheidung, in die Horváth widerwillig einwilligt. Horváth fuhr im März 1934 vermutlich nach Berlin. Am 19. April schloss er den Vertrag mit dem *Neuen Bühnenverlag* im *Verlag für Kulturpolitik GmbH* einen Vertrag über *Himmelwärts*, ohne allerdings einen Vorschuss zu erhalten. Nach Angriffen seitens der nationalsozialistischen Presse auf Heinz Hilpert, der am Deutschen Theater Horváths Drama *Himmelwärts* inszenieren wollte, schrieb Horváth am 18.06.34 seinen Brief an Dr. Willy Stuhlfeld vom *Bühnenverlag* mit Bitte um Weiterleitung an das „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“, der an Dr. Rainer Schlösser geschickt wird (vgl. p. 35).³⁵⁹

Traugott Kriskke schrieb zu diesem Punkt in Horváths Biographie:

„Es ist ja bekannt, daß die Mitgliedschaft bei der RSK Voraussetzung war, publizieren zu dürfen. Stuhlfeld als Horváths Verleger mußte natürlich daran interessiert sein, daß Horváth sein ‚Salonbolschewisten- Image‘ möglichst rasch los wurde. Stuhlfeld war es ja auch, der den (von Jutta Wardetzky in ihrem Buch Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, Berlin/Ost 1983, auf Seite 277 ff. abgedruckten) widerlichen Brief Horváths an das Reichspropagandaministerium in Abschrift weiterleitete, wenn nicht überhaupt veranlaßt hatte. (Die von Jutta Wardetzky als

³⁵⁵ Wegen der Annahme von *Hin und Her* durch das Deutsche Volkstheater in Wien erscheint im 12 *Uhr- Blatt* vom 21.10.33 unter dem Pseudonym ‚Tarzan‘ ein Artikel, in dem zahlreiche Pressestimmen ausführlich zitiert werden, die sich - teilweise polemisch - mit der Uraufführung der *Geschichten aus dem Wienerwald* auseinandersetzen. Der Artikel schließt:

„Da kann man nix machen, so würde der von dem deutschschreibenden Ungarn so treffend charakterisierte ‚Wiener‘ sagen. Was den anbelangt, so hat Herr Horváth halt doch wahrscheinlich recht gehabt - mit dem Charakter ist's bei ihm recht schlecht bestellt.“

Horváth erstattet daraufhin Anzeige wegen Ehrenbeleidigung.
vgl. *Horváth- Chronik*, op. cit., 103.

³⁵⁶ Schnitzler, op. cit., 142.

³⁵⁷ *Horváth- Chronik*, op. cit., 102.

Die Aussagen Csokors in seinen Briefwechseln müssen kritisch betrachtet werden, da Csokor bemüht war, das Ansehen seines Freundes posthum zu steigern, indem er Horváth Aussagen der Gegnerschaft zum Nationalsozialismus bescheinigte, die dieser nie gemacht hat.

³⁵⁸ vgl. Schnitzler, op. cit., 142 f.

³⁵⁹ vgl. Brief an den Verfasser vom 17.11.1993.

„unleserlich“ bezeichnete Unterschrift ist eindeutig die von Stuhlfeld; das ist aus dem Original ersichtlich.)“

In der Zeit zwischen April und dem Aufnahmeantrag in den RDS am 11.07.1934 arbeitete Horváth vermutlich schon an Drehbüchern für den Film. Am 16. September 34 schrieb Horváth an seinen Freund Hans Geiringer in München: „Du machst Dir ja keine Ahnung, mit welchen Schwierigkeiten hier gefilmt wird, Zensur und dergl. - so daß alle Leut den Kopf ständig mit Zores vollhaben.-(...) Bei meinen sonstigen Filmen geht alles durcheinander. Den *Kuß im Parlament* hat er verboten, in Deutschland ist also damit nichts mehr zu machen. Vielleicht übernimmt ihn die amerikanische Fox, aber das ist nur sehr vielleicht.

Ob ich den *Kean* mache, ist mir noch nicht ganz klar. Er soll erst Anfang April erscheinen, so hätt ich also noch Zeit. Zur Zeit arbeite ich am *Jux*, alles andere ist noch in der Schwebe. Ich muß nun noch 2-3 Wochen hier bleiben, dann komme ich sicher nach München.“³⁶⁰ In dieser Zeit geht es Horváth offensichtlich finanziell gut. Am 21. September wird in Berlin ein Führerschein für ihn ausgestellt und am 01. Dezember bewohnt er mit Vera Liessem eine Wohnung in Berlin-Nicolasee. An seine Eltern schreibt er: „Es ist eine Villa und die zwei Zimmer sind sehr schön. Die Garage ist auch im Hause.“³⁶¹

Am 13. Dezember 1934 wurde am Zürcher Schauspielhaus Horváths Posse *Hin und Her* uraufgeführt. Horváth war bei der Aufführung nicht anwesend. Die Aufführung ist kein Erfolg, wie schon der Komponist der Bühnenmusik Hans Gál Horváth gegenüber telefonisch nach der Uraufführung erklärt.³⁶² Das Stück wird in Zürich nur noch ein Mal aufgeführt.

Während die bayerische Polizei im Januar 1935 im Zuge einer allgemeinen Fahndungsaktion nach „Kommunisten, die anlässlich der nationalen Erhebung flüchtig gegangen sind“ auch nach Horváth fahndet, arbeitet dieser noch für die *Minerva Tonfilm GmbH* in Berlin.³⁶³

Im April 1935 hielt sich Horváth nach Angaben des RDS in München auf, dort wohnte er in der Wohnung seiner Eltern, Maximilianstr. 15.³⁶⁴

In dieser Zeit zahlt er bereits keine Mitgliedsbeiträge an den RDS mehr.³⁶⁵

Im Februar fand die österreichische Erstaufführung von *Kasimir und Karoline* in den Wiener Kammerspielen statt und das Stück erhält gute Kritiken.³⁶⁶ Ab August 1935 mietet sich Horváth in Pöcking am Starnberger See ein und ist ab 20. September wieder in Wien.

³⁶⁰ Horváth-Chronik, op. cit., 111.

³⁶¹ ebenda., 112.

³⁶² Thomas Mann hatte die Aufführung auch nicht gefallen. Er notierte in seinem Tagebuch: „Mit K. ins Theater, wo wir ein minutenweise komisches, aber zu einfallsarmes Singspiel von Ödön Horváth sahen. Auf der Rückfahrt dichter Nebel.“
Horváth-Chronik, op. cit., 113.

³⁶³ „Die Berliner ‚Minerva Tonfilm G.M.B.H.‘ fragt brieflich bei Hans Adler an, ob er für ‚einen Film nach der Nestroy’schen Posse *Einen Jux will er sich machen* mit Luise Ullrich, Paul Hörbiger und weiterer prominenter Besetzung‘ Liedtexte schreiben wolle. ‚Die Arbeit an dem Drehbuch, das von den Herren Bobby E. Lütge und Oedön Horvath hergestellt wird, ist bereits soweit vorgeschritten, dass dasselbe in der ersten Februar-Hälfte fertig sein wird.“
ebenda., 114 f.

³⁶⁴ ebenda., 116.

³⁶⁵ Am 08. Februar 1937 teilt der Präsident der RSK Horváth, der seit dem 01.01.1935 keine Beiträge mehr bezahlt hat, mit, daß er sich genötigt sehe, ‚die fälligen Beiträge im Wege der Zwangseintreibung durch das zuständige Finanzamt einleiten zu lassen.‘ Erst am 24. Februar 1937 wird Horváth aus der Mitgliedsliste des RDS gestrichen.
vgl. ebenda., 127.

³⁶⁶ „Der Rezensent des ‚Kleinen Blattes‘ schreibt von einem ‚tiefen Eindruck‘ und von einem ‚Abend von hohem künstlerischen Niveau‘, die ‚Wiener Zeitung‘ von einem ‚Haupttreffer‘, der den Kammerspielen ‚ganz unerwartet (...) in den Schoß gefallen‘ sei. vgl. ebenda., 115 f.

Als er seine Eltern im Sommer 1936 in Posenhofen besucht, wird ihm mitgeteilt, dass er binnen 24 Stunden Deutschland zu verlassen habe.

Auf der Reise nach Prag besucht er noch einmal seine Eltern am 06. September 1937. Dort wagt er es kaum noch, die Wohnung seiner Eltern zu verlassen, weil er sich beschattet und verfolgt fühlt, eine Ahnung, die sicherlich berechtigt war.³⁶⁷

Aus seinem - immer von äußeren Umständen diktierten - Verhalten kann unter der Fragestellung, ob Broterwerb bei der Entscheidung Horváths, in den RDS einzutreten, eine Entscheidung spielte, meines Erachtens zusammenfassend Folgendes gesagt werden:

Zusammenfassung und Kommentar

Der Begriff *Broterwerb* impliziert die Aufrechterhaltung der Subsistenz bzw. der physischen Existenz im Sinne physischen Überlebens.

In diesem Sinne kann davon im Falle Ödön von Horváths nicht die Rede sein.

Als Sohn des Fachberichterstatters des *königl. ungarischen Handelsministeriums im Auslande für Serbien* Dr. Edmund von Horváth, der seit 1914 mit einer Unterbrechung als Offizier im ersten Weltkrieg als Handelsattaché der österreichischen Botschaft in München tätig ist, hatte Horváth nach vorliegenden Erkenntnissen keine existenziellen Sorgen, was den Erwerb des Überlebensnotwendigsten anbelangt, und insofern erscheint der Ausdruck ‚Broterwerb‘ in dem hier behandelten Zusammenhang euphemistisch.

Dennoch greife ich diese von Prof. Traugott Krischke gewählte Formulierung³⁶⁸ auf, im Sinne von Aufrechterhaltung des Status Quo eines Schriftstellers, der durch sehr zahlreiche Auslandsreisen, Hotelaufenthalte usw. zwangsläufig große Ausgaben zu bewältigen hatte. Es ist davon auszugehen, dass Horváths Mittel im Vergleich zu 1932 bis nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten und Absetzung seiner Stücke ab Anfang 1934 stark eingeschränkt waren. Horváth hatte aber im Gegensatz zu vielen Emigranten, die entweder als Juden oder als Personen, die wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer von den Nazis verbotenen politischen Organisation manchmal mitsamt der Familie ins Ausland flüchten mussten, die Möglichkeit, als Alleinstehender bei Freunden unterzukommen, wovon er auch, wie oben bei Theodor Csokor beschrieben, bei seinem Freund Carl Zuckmayer Gebrauch machte.

Für die These des Broterwerbs als treibendes Motiv für Horváths Eintritt in den RDS spricht zunächst einmal der evidente Wunsch Horváths, seinen Lebensunterhalt unabhängig von seinen Eltern und Freunden in der oben beschriebenen Form, also im Sinne der Aufrechterhaltung des Status quo eines Schriftstellers, zu sichern. Horváth selbst hatte sich in diesem Sinne zu seiner Tätigkeit beim Film geäußert. Aufschlussreich sind die Entwürfe zu seinem letzten, im Exil geschriebenen Romanentwurf *Adieu Europa*:

Horváth schreibt: „Irrenhaus als Heimatland, Vaterland als Irrenhaus. Wehe denen, die einen (...) ‚geisteskranken Führer‘ als Chefarzt haben. (...) Darunter heißt es: ‚II Teil. Bleibe im Lande und nähre dich redlich!‘ Und dann ‚(Die 30 Silberlinge)‘.“

Ian Huish fragt sich in seinem Essay über *Adieu Europa*, ob damit das Entgelt derjenigen gemeint ist (z. B. der Schriftsteller), die nicht emigrierten oder die, wie Horváth, nach Berlin zurückkehrten, um dort innerhalb des Systems als Mitglied des Reichsverbands Deutscher Schriftsteller weiter zu publizieren und zu arbeiten? In einem Vortrag zu dem Thema *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben?* schrieb Horváth: „Aber es gibt nur eine wahrhafte Zensur:

³⁶⁷ vgl. ebenda, 133.

³⁶⁸ „Es war eine reine ‚Broterwerbstätigkeit‘, in Stoff- und Themenwahl trivial, im Ergebnis – ich kenne alle diese ‚Becker‘- Filme – zudem noch von sehr geringem Unterhaltungswert...“ ³⁶⁸ Brief an den Verfasser vom 12.02.1993.

das Gewissen! Und das dürfen wir nie verlassen. Aber ich habe es einmal verlassen, habe für den Film z.B. geschrieben wegen eines neuen Anzuges und so. Es war mein moralischer Tiefstand.“

³⁶⁹ In diesen Sätzen wird Horváths Selbstkritik an seinem Verhalten deutlich. Gleichzeitig bestätigen die Sätze die These des Broterwerbs als wichtigsten Grund für den Eintritt. Die im Zusammenhang mit dieser Arbeit gestellte Frage geht allerdings über die einfache Erklärung hinaus, in dem Sinne, dass gefragt wird, ob es für Horváth zu diesem Schritt eine Alternative gab oder nicht. Die wachsende Angst vor sozialem Abstieg im Zusammenhang mit Geldsorgen steht ohne Zweifel hinter Horváths Entscheidung, in den RDS einzutreten.

Da im Falle Ödön von Horváths aber keine existenziellen Sorgen im Sinne des Existenzminimums bekannt sind, wird die ausschließliche Antwort: ‚Horváth ist nur aus finanziellen Gründen in den RDS eingetreten‘ der Komplexität der Frage nicht gerecht. Es stellt sich die Frage, warum er nicht eine Position gefunden hat, die ihm ermöglichte, sich mit seinen antifaschistischen Schriftstellerkollegen schon im Jahre 1933 zu solidarisieren, zu emigrieren oder wie Klaus Mann aus dem Exil heraus gegen den Faschismus zu kämpfen. Der Nachweis für den Broterwerb als Hauptmotiv reicht zur Erklärung für den Eintritt in den RDS und die Anbiederung an die Nazis im Falle Horváths, der die Schwächen und die Brutalität des heraufziehenden Nationalsozialismus so genau erkannt und in seinen Stücken umgesetzt hat, nicht aus. Im folgenden Kapitel wird die These untersucht, ob es sich bei seinem Eintritt in den RDS um einen Schritt handelte, der von dem Wunsch beeinflusst war, als Chronist seiner Zeit die Vorgänge im dritten Reich persönlich in Augenschein zu nehmen und schriftstellerisch aufzuarbeiten bzw. die Nationalsozialisten literarisch zu bekämpfen.

³⁶⁹ Huish, Ian: *Adieu Europa!*, in: *Horváths Prosa*, hsg. von Traugott Krischke, suhrkamp taschenbuch materialien, Frankfurt/M. 1989, 185.

DIE THESE, HORVÁTH SEI AUS KÜNSTLERISCHEN GRÜNDEN NACH DEUTSCHLAND ZURÜCKGEKEHRT („CHRONIST SEINER ZEIT“)

Horváth liebte Berlin. In autobiographischen Aufzeichnungen Horváths gibt es mehrere Hinweise darauf, dass diese Stadt für ihn eine besondere Anziehungskraft hatte. Am 30.10.1929 erschien im *Kiepenheuer Verlag* in Berlin eine Geschichte aus Horváths *Kleiner Prosa*, *Das Fräulein wird bekehrt*, in einer Anthologie, herausgegeben von Hermann Kesten: *24 neue deutsche Erzähler*.³⁷⁰

Im Vorwort von Hermann Kesten heißt es: „Es sind alles junge Schriftsteller, die an die Wirkung ihres Wortes, ja, an die Wirkung ‚ihres‘ neuen und jetzt vielleicht noch schwachen Wortes glauben, daß ein Schriftsteller notwendig ist in dieser korruptierten und bedürftigen Welt (...) Und nach dem Wort des großen lebenden Schriftstellers Heinrich Mann wollen sie nützliche Schriftsteller sein, wobei sie wissen, daß nur das beste Wort und schönste Wort nützt, daß Pfuscherei und Charakterlosigkeit des Schriftstellers der Verderb der Literatur und der Welt sind.“³⁷¹

Am 04. April 1930 rezensierte Heinrich Mann selbst diese Anthologie in der *Literarischen Welt*: „Kesten habe richtig gewählt, schrieb Heinrich Mann, aber ‚die Geschichten sind nicht nur hoffnungslos: sie lassen auch für alle anderen Geschichten, die noch erlebt werden können, keine Hoffnung zu‘. Heinrich Mann warf den jungen Erzählern vor, dass ‚kein Wort von Seele‘ fällt, ‚sie berichten, alle berichten und neigten zur Überschätzung der Zeit, des Zeitgemäßen und ihrer selbst‘.“³⁷²

In der autobiographischen Schrift *Flucht aus der Stille oder das Werden eines neuen gesellschaftlichen Bewußtseins*, in der Rohfassung entstanden wahrscheinlich schon nach dem Vertragsabschluß mit dem *Ullstein Verlag* am 11.01.1929, geht Horváth auf diesen Vorwurf Heinrich Manns ein: „Hier berührt sich das Problem mit dem Ausspruch: die junge Generation hat keine Seele, was natürlich ein enormer Quatsch ist. Es hängt mit dem verlorenen Kontakt, mit dem verlorenen oder geopfertem Trieb zusammen. (Der immer mehr sich verlierende Kontakt zur äußeren Natur ist nur ein Triebverzicht zum Nutzen der Kultur.) Und nun das Wichtigste: bekanntlich braucht man zum denken einen Stuhl, auf dem man sitzt. Es hat sich allmählich herumgesprochen, daß das Materielle unentbehrlich ist. Und das bietet dem jungen Schriftsteller nur Berlin, von allen deutschen Städten. Berlin, das die Jugend liebt, und auch etwas für die Jugend tut, im Gegensatz zu den meisten anderen Städten, die nur platonische Liebe kennen. Ich liebe Berlin.“³⁷³

Horváth erwähnt hier Berlin ausdrücklich als Ort, der Schriftstellern ein materielles Auskommen ermöglicht. Das in seiner Einfachheit rührende Bekenntnis zu einer Stadt ist auch im Zusammenhang dieser Arbeit aufschlussreich. Die Liebe zu Berlin wird selbstverständlich eine entscheidende Rolle bei Horváths Entscheidung gespielt haben, 1934 dorthin zurückzukehren.

Horváth begriff sich selbst als „heimatlos“: Im Februar 1929 erschien in der *Ullstein-Zeitschrift Der Querschnitt* ein autobiographischer Text Horváths: *Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München*. Darin heißt es:

„Sie fragen mich nach meiner Heimat, ich antworte: ich wurde in Fiume geboren, bin in Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien und München aufgewachsen und habe einen ungarischen Paß - aber: ‚Heimat‘? Kenn ich nicht. Ich bin eine typisch alt österreichisch- ungarische Mischung: mein

³⁷⁰ vgl. Ödön von Horváth: *Sportmärchen*, in: *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 11, Frankfurt, M. 1988, 267.

³⁷¹ ebenda, 269.

³⁷² ebenda, 269.

³⁷³ ebenda, 188.

Name ist magyarisch ³⁷⁴, meine Muttersprache ist deutsch. Ich spreche weitaus am besten Deutsch, schreibe nunmehr nur Deutsch, gehöre also dem deutschen Kulturkreis an, dem deutschen Volke. Allerdings: der Begriff ‚Vaterland‘, nationalistisch gefälscht, ist mir fremd. Mein Vaterland ist das Volk.

Also, wie gesagt: Ich habe keine Heimat und leide natürlich nicht darunter, sondern freue mich meiner Heimatlosigkeit, denn sie befreit mich von einer unnötigen Sentimentalität (...)

Ich weine dem alten Österreich- Ungarn keine Träne nach. Was morsch ist, soll zusammenbrechen, und wäre ich morsch, würde ich selbst zusammenbrechen, und ich glaube, ich würde mir keine Träne nachweinen.“ ³⁷⁵

Interessant sind auch seine Ausführungen zu „Nationalismus“: „Manchmal ist es mir, als wäre alles aus meinem Gedächtnis ausradiert, was ich vor dem Kriege sah. Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung. Und es widerfuhr mir das große Glück erkennen zu dürfen, daß die Ausrottung der nationalistischen Verbrechen nur durch die völlige Umschichtung der Gesellschaft ermöglicht werden wird. Das ist mein Glaube. Lächeln Sie nicht! Dadurch, daß eine Erkenntnis oft als Schlagwort formuliert wird, verliert sie nichts von ihrer Wahrheit. Worauf es ankommt, ist die Bekämpfung des Nationalismus zum Besten der Menschheit (...) - denn das Herz der Völker schlägt im gleichen Takt, es gibt ja nur Dialekte als Grenzen.“ ³⁷⁶

Aus diesen Zeilen spricht, von 1929 aus gesehen, ein revolutionärer Internationalismus. Horváths Biographie war international geprägt, und als Kosmopolit zog er daraus die in dieser Zeit revolutionäre Lehre, dass jeder Nationalismus schädlich sei, da das Herz der Völker im gleichen Takt schlägt. ³⁷⁷

Sein Internationalismus hilft aber bei der Beantwortung der Frage, warum er 1934 nach Berlin ging und in den RDS eintrat, nur insofern weiter, als damit ausgeschlossen werden kann, dass er diesen Schritt aus Sentimentalität ging.

Der Liebe zu Berlin stand sein Internationalismus entgegen: Berlin war nur eine von vielen Möglichkeiten, aber sicherlich nach der Machtergreifung die, welche am meisten Konzessionen bezüglich der Verleugnung seines eigenen - auf jeden Fall nicht völkischen - Standpunkts verlangte.

Wieder stellt sich unter Berücksichtigung seiner vorliegenden Aussagen gegen Nationalismus die Frage, warum die Nationalsozialisten Horváth überhaupt in ihren RDS hineingelassen haben. Hätten sie das bis zu dieser Zeit publizierte Material Horváths genauer analysiert bzw. seine Botschaft verstanden, wäre die Aufnahme unmöglich erschienen.

Aus diesem Blickwinkel erscheint Horváths Eintritt wie ein gelungener Streich im Sinne von: ‚Einen Jux will er sich machen‘.

Es ist bedauerlich, dass zur Zeit nichts über die Beziehung von Horváth zu dem als Bürgen genannten Schmidt- Pauli bekannt ist.

Die Bürgschaft des Hitler- Biographen Schmidt- Pauli und des Verlagsleiters Stuhlfeld für Horváth bei seinem Eintritt in die RSK entbehrt trotz der Bitterkeit, die in der Grausamkeit der NS-„Literatur“- Schaffenden gegen jüdische und linksintellektuelle Schriftsteller liegt, nicht einer gewissen Komik. ³⁷⁸

³⁷⁴ Die deutsche Entsprechung von ‚Ödön‘ ist ‚Edmund‘. Anm. d. Verf.

³⁷⁵ vgl. GW 3, 9 f.

³⁷⁶ Horváth: *Sportmärchen*, op. cit., 184 f.

³⁷⁷ Diese Erkenntnis ist wiederum interessant für die Bewertung von Horváths Absichten, wenn er die FASCHISTEN in *Italienische Nacht*, ‚Lieb Vaterland, magst ruhig sein‘ singen lässt, da Horváth völkischen Ideen völlig fremd gegenüberstand.

³⁷⁸ Zur Charakterisierung Stuhlfelds ist folgende Schilderung aufschlussreich:

„Von dem Schauspieler Rudolf Frank liegt (in seinen Memoiren *Spielzeit meines Lebens*, Heidelberg 1960) eine Schilderung Stuhlfelds aus dieser Zeit vor:

Der Grund für Schmidt-Pauli, für Horváth als Bürge zur Verfügung zu stehen, mag der Wunsch gewesen sein, diesen für die Verbreitung völkischen Gedankenguts zu gewinnen.

Die ungarische Staatsbürgerschaft Horváths stand dem Beitritt in den RDS nicht im Weg, da Horváth kein Jude war. Das Nazi- Regime brauchte Leute wie Horváth.

Gerade die Tatsache, dass Horváth Volkstheater geschrieben hat, mag Schmidt-Pauli dahingehend missverstanden haben, dass nach einiger Überzeugungsarbeit Horváth auch erbauliche Literatur im nationalsozialistischen Sinne produzieren würde. Außer aus einigen HJ-Lyrikern und Parteischriftstellern setzte sich der Kreis der repräsentativen „volkhaften Autoren“ aus älteren Schriftstellern zusammen, die mit dem Förderungsprogramm der Literaturpolitik als Vertreter einer „volkhaften Dichtung“ übernommen wurden. Diese Methode der Übernahme kennzeichnet die NS- Schrifttumspolitik, die so versuchte, die „geistigen Grundlagen“ des Dritten Reiches historisch zu belegen und dem weltanschaulichen Ideengut eine geistesgeschichtliche Rechtfertigung zu geben.³⁷⁹

Für die Schaffung einer „Literatur aus dem Volk für das Volk“ im Sinne des völkischen Sendungsbewusstseins bestand ein Bedarf an volkstümlichen Schriftstellern.

Es ging darum Leitbilder von Heldentod und Opferbereitschaft, Soldatenschicksale, Darstellungen tapferer Kriegerwitwen usw. zu transportieren. Die Reinheit der Rasse und die Treue zur Scholle waren Inhalte der Heimat- und Bauernromane, die Ereignisse des Dorfes, des Auslandsdeutschums und der Sippe schilderten. Literatur wurde nach den Vorbildern der „Großdeutschen Kunstausstellungen“ Münchens angewendet. Dort wurden Hitlerportraits, Darstellungen aus dem Milieu des Krieges, Motive aus dem Leben der Parteiorganisationen, vom Autobahnbau, der deutschen Landschaft, wo „nordische Köpfe“, Aktdarstellungen und fotogetreue Schilderungen der Bauern- und Arbeiterwelt als vorbildliche Kunstschöpfungen gezeigt. „Volkhafte Dichtung“, die von Paul Ernst bis zu Hans Zöberlein reichte, waren vor allem Erlebnisberichte der beiden Weltkriege, der politische Zeitroman, „KdF- und RAD-Erzählungen“, „Feierstundenlyrik“, der „Heimat- und Bauernroman“ und die nordische Epik der skandinavischen und flämischen Autoren.

„Mit der Heimatkunst und den ‚Lyrikern im Braunhemd‘ erhofften sich die Kulturführer des Dritten Reiches eine neue Literaturepoche, die alle Anschuldigungen gegen die ‚Kulturbarbarei‘ Lügen strafen und den Nationalsozialismus als einen großzügigen Treuhänder und Schützer des „Landes der Dichter und Denker“ bestätigen sollte.“³⁸⁰

Im Kontext dieser Literaturstrategie steht auch der Versuch einer Vereinnahmung Oskar Maria Grafs durch die Nationalsozialisten, denen Graf trotzig sein „Verbrennt mich!“ entgegen schleuderte.³⁸¹

Es ist möglich, dass auch Schmidt-Pauli mit Horváth solche Pläne verfolgte, allerdings ist darüber zur Zeit nichts bekannt.

Gleichzeitig drängt sich die Frage auf, ob Horváth selbst den Kontakt zu nationalsozialistischen Kreisen gesucht hat, um die deutsche Variante des Faschismus von innen zu studieren.

Die These, Horváth habe in Deutschland 1934 die Nationalsozialisten beobachten und dieses

„Er (Stuhlfeld) gebärdete sich als eifriger Nationalsozialist, trug nur noch braune Kleidung, braune Krawatten, braune Hemden, bestellte braunes Verlagsbriefpapier, dazu ebenso braune Farbbänder und war äußerst verdutzt, als weder er noch sonst wer die braun auf braun getippten Briefe zu lesen imstande war.“

zitiert nach einem Brief Traugott Kriskhes vom 17.11.1993 an den Verfasser.

³⁷⁹ Vgl. Strothmann, op. cit., 10.

³⁸⁰ ebenda, 11f.

³⁸¹ In der Wiener *Arbeiter-Zeitung* schreibt O. M. Graf unter dem Titel *Verbrennt mich!*: „Nach meinem ganzen Leben und nach meinem ganzen Schreiben habe ich das Recht, zu verlangen, daß meine Bücher der reinen Flamme des Scheiterhaufens überantwortet werden und nicht in die blutigen Hände und die verdorbenen Hirne der braunen Mordbuben gelangen.“ zitiert nach: *Horváth- Chronik*, op. cit. 94.

Material für ein Theaterstück nutzen wollen, kommt als Tatsache sich darstellende These in unterschiedlichen Variationen immer wieder vor. So schrieb Benno von Wiese: „1934 kehrt Horváth vorübergehend nach Berlin zurück, weil er den Nationalsozialismus an Ort und Stelle für ein Theaterstück studieren will. Offensichtlich unterschätzte er die Gefahr, die ihm selber drohte.“³⁸²

Um Schönschreiberei handelt es sich in der 1975 (also 13 Jahre vor Erscheinen der Horváth-Chronik Traugott Kriskhes, Anm. d. Verf.) geschriebenen Kurzbiographie Benno von Wieses klar erkennbar in der Passage, in welcher die Eheschließung am 27.12.1933 mit Maria Elsner wie folgt begründet wird: „...um ihr auf diese Weise zu einem ungarischen Paß zu verhelfen,...“³⁸³ Dieses Motiv war vermutlich der Beweggrund für Maria Elsner, Horváth zu heiraten, nicht aber umgekehrt.³⁸⁴ Diese Darstellung Benno von Wieses ist eine der zahlreichen Interpretationen, die sich in geschönten Horváth-Biographien finden und einer genauen Untersuchung nicht standhalten.

Die gleiche Lesart findet sich in dem von Jean- Michel Palmier geschriebenen Vorwort einer 1982 erschienenen französischen Übersetzung von *Jugend ohne Gott*. Palmier spricht von Horváths Plänen, eine Art Zweitaufgabe der *Italienischen Nacht* zu planen, weshalb er Hitlers Triumph und die Reaktionen des Volkes studieren müsse.³⁸⁵

Diese Lesart leistet der Heroisierung und Schaffung eines antifaschistischen Schriftstellermythos Vorschub und verkennt die wahren Ursachen für Horváths Aufenthalt in Berlin. Die Darstellung ist allerdings in Bezug auf die Schilderung, Horváth habe sich nach Berlin begeben, um Material für ein Stück zu sammeln, nicht verwunderlich, wenn man von der engen Freundin Horváths, Hertha Pauli, in ihrem Buch über die Emigration *Ein Riß der Zeit geht durch mein Herz* folgende Passage liest: „ ‚Ich hab' eine Braut mitgebracht‘ - so hatte Ödön sie zum ersten Mal mir gegenüber erwähnt, wieder in irgendeinem Wiener Kaffeehaus, bei unserem ersten Wiedersehen nach seiner Scheidung. Er kam eben aus Berlin zurück, wo er für ein Buch, das er im Kopf hatte, die Nazis persönlich an Ort und Stelle in Augenschein nehmen wollte. Sie seien ‚tierisch‘ versicherte er mir; aber seine Braut werde mir gefallen.“³⁸⁶ Horváths Darstellungen der Nazis sind zahlreich und schon aus seinen Werken vor der Machtergreifung ist es richtig zu folgern, dass er als Chronist des aufkommenden Nazireichs tätig war, weil er ‚den Leuten aufs Maul schaute‘, sei es auf Volksfesten, auf der Straße oder in öffentlichen Gaststätten, in denen er oft und gern verkehrte. Er benutzte das dort gesammelte Material in seinen Werken und seine Schilderungen der Nazis, über die er sich oft lustig machte, sind zahlreich. Meistens stellte er sie als brutal und verblödet dar, gerne zeichnete er sie auch als feige, wie ich in Ergänzung zu den Kapiteln *Italienische Nacht* und *Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnete* in diesem Kapitel noch an einem Beispiel aus *Der ewige Spießher* deutlich machen möchte: „ ‚Hoffentlich

³⁸² Benno von Wiese, in : *Ödön von Horváth*, Herausgegeben von Traugott Kriskhe, suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, 8.

³⁸³ ebenda, 8.

³⁸⁴ Horváth war der heutigen Quellenlage nach durchaus nicht über diesen Plan seiner ersten Frau auf dem laufenden, sondern ist im Gegenteil ohne sein Wissen von ihr benutzt worden. Vgl. Horváth-Chronik, op. cit., 105.

³⁸⁵ « Après s'être réfugié à Salzbourg, Horváth gagna Innsbruck puis Vienne où il retrouva Hertha Pauli. A cette époque - 1933 - Horváth projetait une sorte de seconde partie à la *nuît italienne*, une pièce consacrée aux S.A. Pour cela, il désirait observer lui-même ce qui signifiait le triomphe de Hitler, les réactions de la population et décida de se rendre à Berlin, en 1934, s'estimant protégé par son passeport hongrois. Très vite il se rend compte des difficultés d'avoir le moindre contact avec les milieux culturels - il semble avoir rencontré des gens du cinéma - et décide de quitter l'Allemagne, les nazis ayant une seconde fois tenté de l'arrêter. » Ödön von Horváth : *Jeunesse sans Dieu*, Presses universitaires de Grenoble, 1982, 16.

³⁸⁶ Pauli, Hertha: *Ein Riß der Zeit geht durch mein Herz*, Ein Erlebnisbuch, Paul Zsolnay Verlag G.m.b.H., Wien/Hamburg 1970, 67.

erlaubt mir unser Herrgott noch, daß ichs erleb, wie alle Sozis aufgehängt werden', sagte der Hofrat. 'Verlassen Sie sich auf den dort oben', sagte der Mann. 'Über uns ist jetzt der Berg Isel' sagte der Hofrat. 'Andreas Hofer' sagte der Mann und fügte hinzu: 'Die Juden werden zu frech'. Der Hofrat klapperte mit dem Gebiß. 'Den Halsmann sollens nur tüchtig einsperren bei Wasser und Brot!' krächte er. 'Ob nämlich der Judenbengel seinen Judentate (Anm. 'Tate' ist jiddisch für 'Vater') erschlagen hat oder nicht, das ist wurscht! Da geht's um das Prestige der österreichischen Justiz, man kann sich doch nicht alles von den Juden gefallen lassen!' 'Neulich haben wir einen Juden ghaut', sagte der Mann. 'Ah geh, wirklich?' freute sich der Hofrat. 'Der Jud war allein', sagte der Mann, 'und wir waren zehn, da hats aber Watschen ghagelt! Heimwehrwatschen!' Der Hofrat kicherte. 'Ja, die Heimwehr!', sagte er 'Heil!' rief der Mann. 'Und Sieg!' sagte der Hofrat. 'Und Tod!' rief der Mann.“³⁸⁷ Wie schon im *Sladek* und in der *Italienischen Nacht* stellt Horváth in dem im Januar 1929 fertig gestellten Roman *Der ewige Spieß* „Sieg Heil“ schreiende antisemitische Heimwehrleute als feige und unmenschlich dar. Der Hofrat, Vertreter der gutbürgerlichen Schicht, wird von Horváth ebenfalls denunziert: er prügelt nicht selbst, zeigt aber seine offene Freude für die feigen Heimwehrleute, außerdem entlarvt ihn sein unmenschliches Strafbedürfnis gegenüber allen Sozis und Juden, wobei er sich nicht scheut, auch seinen Herrgott um Beistand zu bitten. Horváth ist vor der Machtergreifung ein treuer Chronist seiner Zeit und die Annahme, der Wunsch Horváths, weiterhin als Chronist tätig zu sein, hätte auch im Jahre 1934 die entscheidende Rolle gespielt die Aufgabe, ist zunächst nicht abwegig.

Der Wunsch, eine unbefleckte Schriftsteller- Biographie zu erstellen war allerdings oft der Vater des Gedankens bei der Abfassung biographischer Einzelheiten aus Horváths Leben: „Jedoch leiten die Nationalsozialisten neue Untersuchungen gegen ihn ein, und so benutzt er die Uraufführung seiner Posse *Hin und Her* in Zürich am 13. Dezember 1934, die das Thema von Ausweisung und vergeblichem Grenzübertritt auf humoristisch satirische Weise behandelt, um gemeinsam mit der Schauspielerin Vera Liessem Deutschland so schnell wie möglich zu verlassen. Als er im Sommer 1936 seine Eltern in Pöcking besucht, wird ihm mitgeteilt, daß er binnen 24 Stunden Deutschland zu verlassen habe, da ihm die Aufenthaltserlaubnis entzogen sei.“³⁸⁸ Die Aussage, dass Horváth die Uraufführung der Posse *Hin und Her* in Zürich nutzte, um mit Wera Liessem zu fliehen, ist falsch. „Aus einer Notiz des RDS geht hervor, daß Horváths Adresse nicht mehr Berlin-Nicolassee ist, sondern München, Maximilianstr. 15, die Wohnung seiner Eltern.“³⁸⁹

Im August 1935 mietet sich Horváth für sechs Wochen in Pöcking am Starnberger See ein.³⁹⁰ Horváth hielt sich also noch bis Herbst 1935 in Deutschland auf, davon mehrere Monate in Berlin, um dort an Filmszenarios zu arbeiten. Die Stilisierung der antifaschistischen Schriftstellerbiographie Horváths gedieh am weitesten bei seinem Freund Theodor Csokor. Und wer Horváth aus den Nachkriegspublikationen kennenlernt, erhält das Bild eines jungen Schriftstellers, der 1933 freiwillig seinen deutschen Wohnsitz aufgibt und fortan entschieden ‚mit seinem gesamten Schaffen über den Herzenswinter dieser Zeit‘ Stellung gegen den nazistischen Terror bezieht. „Csokor geht so weit, aus seinen 1964 publizierten Briefen der Jahre 1933 – 1950 auch aus jenem Zeitraum, in dem sich Horváth nachweislich in Deutschland aufgehalten hat, ausschließlich Schreiben aufzuführen, die er an einen in Wien lebenden Horváth gerichtet haben will.“³⁹¹

³⁸⁷ Ödön von Horváth, *Der ewige Spieß*, op. cit., 165.

³⁸⁸ Benno von Wiese, op. cit., 8.

³⁸⁹ vgl. *Horváth- Chronik*, op. cit., 116.

³⁹⁰ bei der Familie Faistbauer in Pöcking/Obb. Haus 49 1/2, wo er sich am 18.09.35 wieder abmeldet. Vgl. *Horváth- Chronik*, op. cit., 116.

³⁹¹ Christian Schnitzler, *Der politische Horváth*, op. cit., 149.

Christian Schnitzler schreibt, dass nirgends in seinen Korrespondenzen auch nur ein indirekter Hinweis auf den achtzehnmonatigen Aufenthalt des engen Freundes im Dritten Reich vorhanden ist, er aber gleichwohl mit seinen sehr persönlichen Grüßen vom 2. Juli 1934 an „die brave ‚Katze‘“ Wera Liessem auf eine Person Bezug nimmt, die Horváth erst im September 1934 in Berlin kennenlernt und die auch nicht vor September 1935 nach Österreich einreiste. „Anhand im Nachlaß Ferdinand Bruckners ausfindig gemachter Dokumente kann nun zweifelsfrei nachgewiesen werden, daß den von Csokor publizierten Briefwechseln keinesfalls der Rang authentischer Materialien zukommt. So weichen die informierenden Briefpassagen in Csokors weitgehend erhalten gebliebenen Korrespondenzen mit Bruckner in Wortlaut und Sinn erheblich von den später veröffentlichten Fassungen ab: Aussagen wie die oft zitierte Mitteilung vom 9. Oktober 1933, nach der Horváth seine Eltern im bayerischen Murnau eher widerwillig besuche und eigentlich nach Henndorf bei Salzburg übersiedeln wolle, da ihm ‚das dritte Reich auch nicht‘ passe, oder jene Schilderung vom 29. Dezember 1935, der zufolge es mit dem im Dritten Reich als entartet verboten[en] Horváth ‚eine wirkliche Tragödie‘ sei, finden sich in den Originaltexten überhaupt nicht. Andere Briefpassagen, in denen Horváth tatsächlich erwähnt wird, geraten in den publizierten Briefen zu extrem stilisierenden generell apologetischen Darstellungen des befreundeten Schriftstellerkollegen.“³⁹² Diese Briefe dokumentieren, wie dem Horváth-Mythos schon zu dessen Lebzeiten Vorschub geleistet wurde.

Die traurige Inszenierung der Unwahrheit erhellt aber gleichzeitig die Angst eines Intellektuellen, der aus Sentimentalität Lügen in die Welt setzt, um die Nachwelt zu täuschen bzw. das ständige Bangen vieler Schriftsteller um ihre Stellung in der Literaturgeschichte, die Csokor offensichtlich bei Horváth stark gefährdet sah. Die Tatsache, dass es sich dabei nicht um Selbststilisierung, sondern um die eines Freundes handelte, spricht nur vordergründig für ihn. Der Grund für seine Fälschung liegt meines Erachtens in der Scham, die er über Horváths Verhalten empfunden haben muss. Er liebte Horváth einfach zu sehr, um die Wahrheit ertragen zu können und so versuchte er sie zu ändern.³⁹³

Horváth hatte selbst Material geliefert, das der Ansicht, er habe als Chronist die Vorgänge im Dritten Reich persönlich in Augenschein nehmen wollen, Vorschub leistete.

Im November 1932 verfasste Horváth eine *Gebrauchsanweisung*. Darin formulierte er: „Nun besteht aber Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern. Will ich also das Volk schildern, darf ich natürlich nicht nur die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit, die große Masse. Das ganze Deutschland muß es sein.“³⁹⁴

Dieses viel zitierte Bekenntnis Horváths, ein ‚treuer Chronist seiner Zeit‘ zu sein, konnte den Gedanken nahelegen, dass er einen Aufenthalt in Hitler-Deutschland aus künstlerischen Gründen eingelegt habe. Horváth fühlte sich von unheimlichen Ereignissen stark angezogen: „Alle meine Stücke sind Tragödien - sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind.“ bzw. „Für mich ist

³⁹² Christian Schnitzler bemerkt dazu, dass auch in der bisherigen Forschung der Verdacht hätte aufkommen müssen, dass Csokor in seiner Sammlung von Briefen aus dem Exil jedes Detail planvoll getilgt hat, das einen Zweifel an Horváths moralischer Integrität hätte nähren können. „Was aber noch an Informationen in Csokors wirklichen Schreiben bleibt, erweist sich zwar für die Rekonstruktion des Horváthschen Lebenslaufs als durchaus interessant, vermag zur Klärung der aufgeworfenen Fragen hinsichtlich der seit 1933 eingenommenen Haltung des Schriftstellers jedoch nur wenig beizutragen.“, ebenda, 149 f.

³⁹³ Ulrich Schulenburg hat darauf hingewiesen, dass die Briefe Csokors zum großen Teil verloren gingen und Csokor diese dann im Alter von 79 Jahren zu rekonstruieren versuchte, wodurch sich Abweichungen erklären. vgl. *Franz Theodor Csokor, 1885 – 1969, Lebensbilder eines Humanisten*, hrsg. von Ulrich N. Schulenburg unter Mitarbeit von Helmut Stefan Milletich, Wien 1992, 11.

³⁹⁴ Horváth: *Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 11, Frankfurt/M. 1988, 219.

die Komik etwas Tragisches. Ich schreibe Tragödien, die nur durch ihre ‚Menschlichkeit‘ komisch sind.“³⁹⁵

Horváths Liebe für Unheimliches, Zwerge, Geisterbahnen usw. legt durchaus die These nahe, dass ihn der Nationalsozialismus auch motivisch gereizt hat.

All diese Gründe können jedoch nicht zu den entscheidenden Kriterien gerechnet werden, die seine Entscheidung für Berlin 1934 beeinflussten.

Klaus Mann, der nach Horváths endgültigem Verlassen Deutschlands Ödön von Horváth 1936 in Amsterdam traf, beschrieb in *Der Wendepunkt* dessen esoterisch irrationalen Ängste: „Der Dichter (Joseph - Anm. d. Verf.) Roth beging langsam Selbstmord, trank sich mählich zu Tod, inmitten der Bewunderer und Kollegen. Etwas bedenklich stand es auch um einen anderen Poeten, der uns zuweilen in Amsterdam besuchte: Ödön von Horváth, den ungarischen Dramatiker und Romancier. Zwar trank er nicht soviel, sprach auch kaum je vom Kaiser, indessen fehlte es seiner Konversation doch nicht ganz an alarmierenden Zügen. Horváth, eine der merkwürdigsten dichterischen Begabungen seiner Generation, plauderte für sein Leben gern über seltsame Unglücksfälle, groteske Krankheiten und Heimsuchungen aller Art. Auch Gespenster, Hellseher, Wahrträume, Halluzinationen, Ahnungen, das Zweite Gesicht und andere spukhafte Phänomene spielten eine Rolle in seinem Gespräch, welches übrigens durchaus nicht in bangen Flüstertönen, sondern mit jovialer, oft recht lauter Heiterkeit geführt wurde. Horváth hatte nichts vom Hysteriker oder vom pedantisch düsteren Liebhaber des Okkulten; eher zeichnete er sich durch robuste Gesundheit und Genußfähigkeit aus. Er wußte aber viel von der *Angst*, von jenem tiefen, lähmenden Unbehagen, welches Freud als ein zentrales Element unserer Kultur erkannt hat und dessen Überhandnehmen vielleicht das eigentlich entscheidende, verhängnisvolle Ereignis der Epoche bedeutet.

„Vor den Nazis habe ich keine so sehr große Angst“, stellte Horváth fest. „Es gibt ärgere Dinge, nämlich die, vor denen man Angst hat, ohne zu wissen warum. Ich fürchte mich zum Beispiel vor der *Straße*. Straßen können einem übelwollen, können einen vernichten. Straßen machen mir angst.“³⁹⁶

Seine Vorliebe für Abstrusitäten wird der Entscheidung, 1934 in den RDS einzutreten, nicht im Wege gestanden haben. Die Nazis machten ihm nach eigener Aussage weniger Angst als Straßen. Zu Recht, wie sich später herausstellte: Klaus Mann berichtet über Horváths Ängste im Zusammenhang mit seinem tragischen Unfalltod auf den Champs Elisées am 01. Juni 1938. Die eigene Definition ein ‚Chronist seiner Zeit‘ zu sein, sowie die Liebe zu Berlin mochten ihm den Schritt, 1934 nach Deutschland zurückzukehren, erleichtert haben.

Den Ausschlag gaben diese Gründe jedoch keineswegs. Der Grund für diese Fehlinterpretation liegt vor allem in der Darstellung seiner Freundin Hertha Pauli, die posthum ihrem Freund eine Rechtfertigung für seine Deutschlandepisode in der Nazizeit verschaffen wollte.

In seinen Stücken und Romanen der Zeit zwischen 1934 und 36 sucht man vergeblich nach Elementen der politischen Satire: Der französische Germanist Claude François sieht in seinen Stücken *Hin und Her*, sowie *Die Unbekannte aus der Seine* keine gewichtigen Ansätze, die die Bezeichnung Satire rechtfertigten.³⁹⁷

³⁹⁵ zitiert nach: Kienzle, Siegfried: *Ödön von Horváth*, op. cit., 19.

³⁹⁶ Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, Hamburg 1999, 432 f.

³⁹⁷ « Peut-on tout de même parler, après 1933, d'un retour de Horváth à la tradition de la satire indirecte, sous la pression des événements ? D'un projet conscient de continuer avec d'autres armes un combat littéraire contre les mêmes ennemis ? Cela n'est pas très net si l'on observe la vie et la production de Horváth entre 1933 et 1936. Les éléments de satire politique contenus dans *Hin und Her* et dans *L'Inconnue de la Seine* ne pèsent pas d'un grand poids. Il n'y a guère que dans *Himmelwärts* que l'on peut voir une tentative de satire politique indirecte de la situation en Autriche. A première vue même, il n'y a rien de politique dans cette reprise des thèmes et des formes de la tradition médiévale (et baroque) du "mystère" la scène à trois étages (ciel—terre—enfer), le pacte avec le Diable, le combat autour d'une âme.

Es ist falsch zu behaupten, dass Horváth aus künstlerischen Gründen nach Deutschland zurückgekehrt ist. Die Wiederholung dieser These in der Sekundärliteratur auch noch der letzten Jahre ist ärgerlich: Gerhard Danzer nennt ihn in seinem Artikel *Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins* einen Rast- und Heimatlosen. Er unterschlägt die ihm als gutem Horváth-Kenner zugänglichen biographischen Erkenntnisse, wenn er schreibt: „Natürlich konnten die Emigration und die neuen Lebensumstände Horváth nicht vom Schreiben neuer Dramen abhalten. Noch 1933 beendete er die Arbeiten an den Stücken *Die Unbekannte aus der Seine* sowie *Hin und Her*. 1934 folgte das Drama *Himmelwärts*, das aber nicht zur Aufführung gelangte. Da die deutschen Bühnen längst keinen Horváth mehr spielen konnten, verschlechterte sich seine finanzielle Lage merklich. Er beschloss daher, für einen Verlag eine Auftragsarbeit anzunehmen, die aber prompt mißlang und Ende 1935, als das Resultat *Mit dem Kopf durch die Wand* in Wien uraufgeführt wurde, bei Horváth zu beinahe depressiven Verstimmungen Anlaß gab.“

Dieser 1997 erschienene Aufsatz ist bezüglich des Abschnitts der Jahre 1933 – 1935 ärgerlich, da wieder trotz langer Zeit bekannter Tatsachen aus der Biographie Horváths die Becker-Periode unterschlagen und der Versuch unternommen wird, ein falsches Schriftstellerbild festzuschreiben. Die Gründe für Horváths Rückkehr nach Deutschland 1934 sind vielschichtig. Allerdings kann nachgewiesen werden, dass die Darstellung des unerschrockenen Schriftstellers, der sich unter Lebensgefahr sozusagen in die Höhle des Löwen begibt, um die Barbaren direkt in Augenschein zu nehmen, authentisches Material zu sammeln, das er dann im Kampf gegen den Faschismus gegen sie verwenden kann..., in den Bereich der Legende gehört. Horváth, der sich dem Kampf gegen Lüge und Dummheit verpflichtet fühlte, wird durch solche Darstellungen kein Gefallen getan.

Im folgenden Kapitel wird der mögliche Einfluss anderer Schriftsteller auf Horváths Entscheidung untersucht, für nationalsozialistisch dominierte Institutionen künstlerisch zu arbeiten.

C'est donc de façon très détournée que Horvath se situe dans le tourbillon politique de ces années 1933—36. Sa vision somme toute laudative de l' "austrianité" du Ciel et de l'Enfer et une façon de marquer la différence entre le radicalisme de l'Allemagne et le laisser—aller de l'Autriche. C' est bien entendu un cliché qui est ici exploité, mais Horvath n'en opère pas moins un renversement étonnant. »
Jean-Claude François in : Actes du Colloque, *Ödön von Horváth*, Université de Nantes 1982, 19.

DIE THESE, HORVATHS SCHRITT SEI VON DEM VERHALTEN ANDERER SCHRIFTSTELLER BEEINFLUSST GEWESEN

Gerhart Hauptmann

Am 29.04.1993 antwortete der in Paris lebende Schriftsteller Francois Fejtö, der in seiner Jugend Ödön von Horváth kennen und schätzen gelernt hatte, in einem Interview auf Fragen zu Ödön von Horváth.

Die folgende Passage des Interviews bezieht sich auf Horváths Eintritt in den RDS:

I: Wussten Sie, dass Ödön von Horváth, nachdem er 1932 in einem Prozess gegen die Nationalsozialisten ausgesagt hatte - daraufhin wurde das Haus der Eltern in Murnau von der Gestapo durchsucht - dass er nach seiner ersten Flucht aus Deutschland, nachdem schon Stücke von ihm abgesetzt worden waren, 1934 in die Reichsschrifttumskammer eingetreten ist?

Fejtö: Ja, davon habe ich gehört. Da war eine ganze Geschichte auch mit Gerhart Hauptmann. Mein Freund, der Baron von Hatvany, bei dem Ödön von Horváth und Thomas Mann bewirtet worden sind, war auch ein Freund von Gerhart Hauptmann. Ich erinnere mich nicht mehr genau daran, wie er und Thomas Mann davon gesprochen haben. Dass er noch Illusionen hatte, und ich glaube auch, von Gerhart Hauptmann überredet worden ist, dass er doch bleibe.

I: Also eine Möglichkeit zu finden, in Deutschland zu arbeiten.

Fejtö: Wie Heidegger, Furtwängler...

I: Wie Gerhart Hauptmann selbst, Gottfried Benn...

Fejtö: Der Baron von Hatvany ist dem Gerhart Hauptmann 1934 oder 1935 in Venedig begegnet. Und als er den Gerhart Hauptmann auf der Straße erblickt hat, wollte er ihn nicht erkennen und ist auf die andere Treppe gegangen. Gerhart Hauptmann lief zu ihm und hat ihn am Arm gepackt. Er hat ihn gefragt: „Was willst du denn? Soll ich mit meinem Regenschirm den Niagara-fall aufhalten?“ So hat er ihm erklären wollen, dass er doch in Deutschland bleiben wollte.

I: Aber Horváth konnte ja nicht glauben, dass die Nazis jemals friedlich hätten werden können. Das musste Horváth wissen.

Fejtö: Sie sind noch zu jung, das war nicht so ganz sicher. (vgl. Anhang)

Vor allem aufgrund dieses Interviews bin ich der Frage nachgegangen, ob Gerhart Hauptmann mit Horváths Verhalten 1934 zu tun hatte.

In Horváths Nachlass finden sich keine Hinweise auf eine Beziehung zu diesem Schriftsteller. Traugott Krischke, dem ich den Interviewtext mit der Bitte um Prüfung zugesandt hatte, vertritt folgenden Standpunkt: „Mit Sicherheit hatte Gerhart Hauptmann mit Horváths RDS- Beitritt nichts zu tun. Einen bei den Nazis 1934 noch sehr renommierten Autor wie Gerhart Hauptmann hätte Horváth bestimmt als seinen Bürgen benannt.“³⁹⁸

Diese Auffassung ist um so wahrscheinlicher, als Hauptmann selbst am 16. November 1933 bei der Eröffnung der „Reichskulturkammer“ anwesend war.

Hauptmann wäre für Horváth im Juli 1934 der geeignete Bürge gewesen. Für die Einschätzung der Tauglichkeit von Hauptmann als möglichen Bürgen sind auch folgende Schilderungen des Verlegers Gottfried Bermann Fischer aus Wien interessant:

„ (...) Gerhart Hauptmann ging mir mit seiner Verkennung der Situation völlig auf die Nerven. Als ich bei einer der allabendlichen Zusammenkünfte auf eine Bemerkung Benvenutos, des jüngsten Sohnes von Gerhart Hauptmann, eine vom Spumante beschwingte Rede auf die Rolle der Juden in Deutschland hielt, sagte Hauptmann in den allgemeinen Beifall hinein: ‚Ja, mein lieber Bermann, ich bin nun einmal kein Jude.‘ Es war eine anscheinend zusammenhanglose Bemerkung, aber sie beleuchtete die Verwirrung der Geister. Gerhart Hauptmann war gewiß kein

³⁹⁸ Brief an den Verfasser vom 06.03.1994.

Antisemit im landläufigen Sinn. Diese Bemerkung zu fortgeschrittener Stunde zeigte aber, daß auch er bereits begonnen hatte, Abstand zu nehmen - ein gewissermaßen animalisches Verhalten wie das eines Menschen, der die Not eines anderen scheut wie eine ansteckende Krankheit.“³⁹⁹

Dieses Verhalten fiel Bermann Fischer im April 1933 auf und seine Einschätzung war richtig, wie folgende Geschichte aus dem Herbst 1937 zeigt:

„Wie kläglich wirkte (...) die Haltung des deutschen ‚Dichterfürsten‘, dem offenbar jeder Sinn für seine persönliche Würde abhanden gekommen war. Gerhart Hauptmann kündigte uns seinen Besuch anläßlich einer Aufführung der ‚Ratten‘ im Burgtheater für den Herbst 1937 an und bat uns, die Prominenten des Geisteslebens zu einem Empfang in unserem Haus einzuladen. Gern kamen wir dieser Bitte nach. Etwa 80 Einladungen an die bedeutendsten Schauspieler und Künstler Wiens, die Hauptmann nahestanden, waren versandt und größtenteils mit Zusagen beantwortet, als drei Tage vor dem Fest ein gewundenes Schreiben Hauptmanns eintraf, in dem er mich bat, die von ihm selbst veranlaßte Veranstaltung abzusagen, da er Schwierigkeiten für sich befürchten müsse, wenn er bei einem so im öffentlichen Licht stehenden Anlaß das Haus eines Emigranten besuchte. Erkannte er nicht, welche Blamage es für ihn bedeutete, wenn unsere, wie auch immer verklausulierte Absage seine Feigheit enthüllte, die freiwillige Aufgabe seiner Unabhängigkeit zu einer Zeit, da ihm wahrlich kein Haar gekrümmt worden wäre, wenn seine Wiener Freunde ihn im Hause seines früheren Verlegers begrüßt hätten? Er fand nichts dabei, in der Kaiserloge der ‚Burg‘ die Huldigungen des Publikums und der Regierung Hand in Hand mit Herrn von Papen in Empfang zu nehmen, der die Österreicher wenige Monate später ans Messer lieferte.“⁴⁰⁰

Obwohl Horváth sich sowohl 1933 und 1937 lange in Wien aufhielt, ist nichts über einen persönlichen Kontakt mit Hauptmann bekannt.

Es gibt lediglich eine kurze Passage aus einer Festschrift, in der Horváth sich über ihn äußerte:

Aus Anlass des 70. Geburtstags von Gerhart Hauptmann am 15.11.1932 werden am 16.02.1932 die Feierlichkeiten mit einer Aufführung von *Vor Sonnenaufgang* in einer Aufführung von Max Reinhardt am *Deutschen Theater* in Berlin eingeleitet. In der Festschrift der *Blätter des Deutschen Theaters* waren namhafte Autoren wie Knut Hamsun, Georg Kaiser, Frantisek Langer, Heinrich Mann, Eugene O'Neill, Romain Rolland, G. B. Shaw, Ernst Toller, Franz Werfel, Carl Zuckmayer, Arnold Zweig und andere mit einer Gratulation vertreten, darunter auch Ödön von Horváth.

Er schrieb: „Von Gerhart Hauptmann können wir jungen Bühnenauf Autoren lernen, sonst nichts. Dieses ‚sonst nichts‘ ist wahrscheinlich nur ein Zeichen der Jugend. Sofern wir also bestrebt sind zu lernen, müssen wir sehr glücklich sein, daß wir von Gerhart Hauptmann lernen können.

N. B. in puncto ‚sonst nichts‘: jetzt hätte ich fast vergessen, nämlich das kleine Wort: Dank.“⁴⁰¹

Dieser etwas larmoyante und gewollt- jugendlich gehaltene Beitrag zur Festschrift, dessen stilistische Qualität durch die dreimalige Wiederholung von ‚lernen‘ Horváths dichterische Phantasie nur wenig unter Beweis stellt, löste in der Presse - wie so oft im Falle Horváths - ein wütendes Echo aus.

Die *Berliner illustrierte Nachtausgabe* schreibt in der Ausgabe vom 25. Februar: „Mit einem schnoddrigen Glückwunsch, der dem Autor der dramatischen Bühnerei *Geschichten aus dem Wienerwald* alle Ehre macht, meldet sich Herr Ödön Horváth, der Vaterlandslose, der außerdem stolz darauf ist, den Begriff Heimat nicht zu kennen, der Pamphletist, den man höchstens einen ungarischen Renegaten, niemals einen ungarischen Dichter nennen könnte. - Ein sonderbares

³⁹⁹ Bermann Fischer, Gottfried: *Bedroht - Bewahrt, Der Weg eines Verlegers*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1986, 75.

⁴⁰⁰ ebenda, 105 f.

⁴⁰¹ aus: Ödön von Horváth: *Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, op. cit., 195.

Geburtstagsheft!“⁴⁰²

Diese Zeilen sind das einzige, was von Horváth und seiner Einstellung zu Gerhart Hauptmann bekannt ist.

Abgesehen davon, dass Horváth natürlich von der Position Hauptmanns im Nationalsozialismus wusste, kann die These, Hauptmann habe bei seinem Eintritt in den RDS eine herausragende Rolle gespielt, zur Zeit nicht bestätigt werden.

Heinrich Mann, Präsident der *Preußischen Akademie für Dichtkunst*, hatte Anfang Februar 1933 ein Manifest mit unterschrieben, in dem gefordert wurde, angesichts der Gefahr einer endgültigen Machtübernahme Hitlers müssten sich SPD und KPD zu einer Einheitsfront durchringen; einige Mitglieder erzwangen daraufhin (noch vor den Wahlen des 5. März) seinen Rücktritt. Und eine Woche nach dem schicksalhaften Wahlausgang erhielten alle Mitglieder der Sektion für Dichtkunst ein von Gottfried Benn initiiertes und als „vertraulich“ klassifiziertes Rundschreiben mit der Aufforderung, das neue Präsidium der Akademie davon in Kenntnis zu setzen, dass man, in Anbetracht der „veränderten geschichtlichen Lage“ bereit sei, der Akademie der Künste weiterhin zur Verfügung zu stehen. Sollte die Antwort positiv ausfallen, hieß es weiter, bedeute dies den gleichzeitigen Verzicht auf jegliche politisch - öffentliche Stellungnahme oder Betätigung gegen die neue Regierung.

Mehr noch: eine solche Loyalitätserklärung verpflichte den Unterzeichnenden zur Mitarbeit im ‚national - kulturellen‘ Sinne. Neun der insgesamt siebenundzwanzig Mitglieder der Abteilung Dichtkunst antworteten mit „Nein“, darunter Alfred Döblin, Thomas Mann und Jakob Wassermann. Mit größter Entschiedenheit lehnte Ricarda Huch die geforderte Loyalitätserklärung ab, keinesfalls wolle sie, so ließ sie wissen, auf ihr Recht der freien Meinungsäußerung verzichten: sie gebe ihren Austritt aus der Akademie bekannt, verurteile überdies Handlungen, welche die neue Regierung ja bereits begangen habe – „die Diffamierung Andersdenkender, die staatlich forcierte Judenhetze.“⁴⁰³

Solche Erklärungen lösten in der Presse ein großes Echo aus, wie auch aus der Reaktion Oskar Maria Grafts auf diesen Schritt von Ricarda Huch ersichtlich ist.

Durch die Öffentlichkeit waren Schriftsteller über das Verhalten ihrer Kollegen und Kolleginnen auf dem Laufenden und bedingt durch diese Öffentlichkeit fiel der individuellen Entscheidung eine größere Verantwortung zu, in dem Sinne, dass ein persönlicher Schritt durch das Bekanntwerden einen Vorbildcharakter für andere, unentschlossene Menschen bedeutete. Jedoch wurde die politische Wirksamkeit des Verhaltens von Schriftstellern sehr unterschiedlich eingeschätzt und war oft von der Strategie dieser Schriftsteller abhängig, die sich, wie auch Franz Werfel, für eine Kooperation mit dem Naziregime entschieden, weil sie sich durch die weitere Möglichkeit der Veröffentlichung eben auch einen größeren Einfluss gegen die Barbarei ausrechneten als bei einer Verweigerung und dem damit verbundenen Veröffentlichungsverbot.

Horváth schätzte Gerhart Hauptmann als Schriftsteller hoch ein, wie man seiner Danksagung entnehmen kann. Tatsächlich spielte der größte naturalistische Schriftsteller Deutschlands eine wichtige Vorbildrolle für viele Menschen. Die Tatsache, dass er sich auch nach den Bücherverbrennungen für den Nationalsozialismus stark engagierte, diente diesem Regime in der Anfangszeit des um demokratischen Schein bemühten Hitler-Deutschland. Nicht nur Horváth wird sich gefragt haben, ob sich denn ein so alter, verdienter Schriftsteller wie der 1862 geborene Hauptmann in den Nazis täuschen konnte. Alter wurde von ihm vielleicht mit Weisheit verwechselt.⁴⁰⁴ Insofern war Hauptmann ein Katalysator sowohl für Horváths Bereitschaft, sich

⁴⁰² ebenda, 269 f.

⁴⁰³ Jungk, Peter Stephan: *Franz Werfel, Eine Lebensgeschichte*, S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1988, 207 f.

⁴⁰⁴ Thomas Manns „sprechende“ Beschreibung Hauptmanns in der Figur des „wortgewandten“ *Peeperkorn* in der Szene am Wasserfall des *Zauberberg* gibt ein Bild dieses Schriftstellers, das ihm nicht

den neuen Herren zur Verfügung zu stellen, als auch für viele, die in den 30er-Jahren noch unentschlossen waren.

FRANZ WERFEL

Franz Werfel unterschrieb die Treuebekundung gegenüber den neuen Machthabern - nach telegraphischer Anforderung eines Erklärungsformulars - am 19. März 1933 mit ‚Ja‘; ein Schritt, zu dem er sich wohl in erster Linie entschlossen haben mochte, um den künftigen Verkauf des *Musa Dagh* nicht zu gefährden. Wenn er aus der Akademie ausgeschlossen worden wäre, hätte die Gefahr eines generellen Verbots für das *Armenier- Epos* bestanden, dessen Tendenz sich gerade gegen die Unmenschlichkeit eines fanatischen Nationalismus wandte.⁴⁰⁵

Der Frage, ob Werfels Beweggründe ausschließlich politischer Natur im Sinne des Kampfes gegen Totalitarismus gewesen seien, wird in dieser Arbeit nicht nachgegangen und mag dahingestellt bleiben.

Der Grund für die Gemeinsamkeit mit Horváths Verhalten ist vielleicht die Fehleinschätzung beider, was die Dauerhaftigkeit des Nationalsozialismus betraf. Der Werfel- Biograph Peter Stephan Jungk schreibt: „Wie so viele, rechnete Werfel außerdem nur mit einer kurzen Dauer des Hitler- Göring- Goebbels -Spuks, unterschätzte zweifellos die Tragweite seiner Handlung.“⁴⁰⁶

In einem Brief, den er einige Tage später nach Prag an seine Eltern sandte, stand kein Wort von seiner Erklärung. Zum *Musa Dagh* äußerte er sich: „Es wird vielleicht mein Hauptwerk sein‘, (...) und fügte hinzu, das Buch habe ‚durch die Ereignisse (...) eine symbolische Aktualität bekommen: Unterdrückung, Vernichtung von Minoritäten durch den Nationalismus‘. Die politischen Veränderungen in Deutschland seien gewiß niederschmetternd, gab er zu, doch wolle er seine Kräfte ganz dem Werk widmen, als sie an ein ‚leeres Wehgeschrei‘ zu verzetteln.“⁴⁰⁷

Mit Horváths teilweise fatalistischer Einschätzung der Unabwendbarkeit von Geschehnissen hat die Begründung Werfels für seine Nichtbeteiligung an dem ‚Wehgeschrei‘ Gemeinsamkeit:

„Was geschehen wird das wird geschehn. ...“ heißt es in dem Brief weiter. „Er lebe ganz im Armenier- Schicksal, und da bekomme man eben ‚andere Perspektiven‘. Ähnlich wie in Italien werde sich der Faschismus wohl auch in Deutschland langsam konsolidieren (...) bis keiner mehr davon spricht. Den Juden werde es nun nach einer Periode stetigen Aufstiegs allerdings wieder schlechter gehen, so weit sah er denn doch voraus, ‚aber vielleicht ist es nur ein kurzer Rückschlag‘. Vom Verkauf seiner Bücher höre er jedenfalls nur ‚das Beste‘, es werde in Deutschland ‚kein Exemplar weniger gekauft als sonst.“⁴⁰⁸

Wenige Wochen später brannten Werfels Bücher bei den Verbrennungen „wider den deutschen Ungeist“ im Mai auf den Scheiterhaufen.

„Zwei Tage vor den Bücherverbrennungen hatte Werfel einen Einschreibebrief von Max von Schellings, dem neuen Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste erhalten. Nach den im Staate nunmehr geltenden Grundsätzen, so hieß es da, könne er zu den Mitgliedern der Sektion Dichtkunst nicht länger gezählt werden.“⁴⁰⁹ Der Fatalismus Werfels scheint nicht die einzige Ursache für sein Verhalten gewesen zu sein: Folgende Tagebuchstellen sind aufschlussreich in Bezug für eine Beurteilung seines Verhaltens: „Ideen während einer Viertel Stunde, um H(itler) zu liquidieren“ schrieb Werfel in einer Tagebuchnotiz aus dem Frühjahr 1933: „Eine Bulle des Papstes sollte an die deutschen Bischöfe ergehen und sie darauf aufmerksam machen, daß die ‚Verfolgung die Juden in ihrem Irrtum‘ nur noch weiter verhärten und ‚das Gottesreich‘ nur noch weiter hinauszögern werde. Ein nach Regensburg einberufener deutscher Fürstentag müsse für Kaiser Wilhelm und Kronprinz Otto von Habsburg den Thron fordern.“⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Peter Stephan Jungk kommt in seiner Biographie über Franz Werfel zu diesem Ergebnis, vgl. ebenda, 207 f., vgl. ebenda, 208.

⁴⁰⁶ ebenda.

⁴⁰⁷ ebenda.

⁴⁰⁸ ebenda, 208 f.

⁴⁰⁹ ebenda, 209.

⁴¹⁰ ebenda, 210.

Diese Ideen sieht Stephan Jungk als Beispiele dafür, „zu welcher erstaunlich reaktionärer Naivität Franz Werfel fähig war“. ⁴¹¹

Man kann an diesen Tagebucheintragungen aber ebenso gut die Verzweiflung erkennen, wenn auf der Suche nach einem Ausweg selbst Sinnlosigkeiten in Betracht gezogen werden. Außerdem kam Werfel noch auf den Gedanken, Präsident Roosevelt möge an Hindenburg telegraphieren, um das Ärgste zu verhindern, oder den durchaus plausiblen Vorschlag, ein Kampfbund müsste „zum Schutz der bedrohten Weltdemokratie und Freiheit“ gegründet werden, doch es fanden sich auch skurrilere Ideen: „Kempinsky und ähnliche Speisehäuser führen an den künftigen Boykott-Tagen einen allgemeinen Freitisch ein, bei dem unentgeltliches Mittagessen verabreicht wird. Nur an Christen...“ ⁴¹² Nach dem Aufruf des „Propaganda- Ministeriums“ an die Schriftsteller im Herbst 1933 sich dem RDS anzuschließen, stellte Werfel seinen Aufnahmeantrag. In dem Antrag heißt es: „Ich bitte Sie zur Kenntnis zu nehmen, daß ich czechoslowakischer Staatsbürger bin (...) und meinen Wohnsitz in Wien habe. Zugleich möchte ich erklären, daß ich jeglicher politischen Organisation immer fern stand und fern stehe. Als Angehöriger der deutschen Minorität in der Czechoslowakei, (...) der seinen Wohnsitz in Österreich hat, unterstehe ich den Gesetzen und Vorschriften dieser Staaten.“

Sollten diese Angaben für seine Aufnahme in den Reichsverband „nicht erschöpfend genug erscheinen“, so bitte er, bei Frau Grete von Urbanitzky ⁴¹³ als auch bei Herrn Dr. Hanns Martin Elster weitere Auskünfte zu seiner Person einzuholen, die genannten Herrschaften hätten sich bereit erklärt, für ihn „Bürgschaft zu leisten“. ⁴¹⁴

Beide von Werfel genannten Schriftsteller fühlten sich dem Nationalsozialismus schon seit langem verbunden; Dr. Elster war gleich nach Hitlers Machtübernahme in die Pressestelle für Beamte in der Reichsleitung der NSDAP berufen und bald darauf zum Schriftleiter der *NS-Beamtenzeitung* ernannt worden. Stephan Jungk schreibt, dass dieser Antrag unbeantwortet geblieben sei und wundert sich, „wie Werfel jemals hoffen konnte, in den Reichsverband tatsächlich aufgenommen zu werden.“ ⁴¹⁵

Die Naivität Werfels verwundert in der Tat auch insofern, als Schriftsteller, die gemeinhin der Gruppe der „Intellektuellen“ zugerechnet werden, sich völlig der von der Öffentlichkeit an sie gestellten Verantwortung entziehen können und sogar die eigene Situation total zu verkennen in der Lage sind.

Der damalige Leiter des *Fischer- Verlags* Gottfried Bermann Fischer bemerkte ebenfalls die Teilnahmslosigkeit Werfels: „Aber auch unsere Freunde boten keinen Rat. Franz Werfel und seine schöne geistvolle Frau Alma sahen als Österreicher die Dinge, die da in Deutschland passierten, mit einer mich in Erstaunen versetzenden Distanz, völlig ungewahr der auch für sie heraufziehenden Gefahr.“ ⁴¹⁶

Bei Horváth sind nach heutigem Kenntnisstand keine Fehlleistungen dieses Ausmaßes bekannt. Allerdings kann angenommen werden, dass er von der Erklärung Franz Werfels gewusst hat, den er spätestens seit Herbst 1933 kannte. ⁴¹⁷ Außerdem hielt Horváth sich 1933 meistens in Wien

⁴¹¹ ebenda.

⁴¹² ebenda.

⁴¹³ Grete von Urbanitzky- Pasini hatte am 27.05.1933 als offizielle Delegierte Österreichs zusammen mit Felix Salten auf dem P.E.N.- Kongress aus Protest den Saal verlassen, als Ernst Toller das Wort ergreifen wollte. Sie schloss sich damit dem Protest der deutschen Delegation, vertreten durch den Korvettenkapitän a.D. Fritz Otto Busch, Hans Martin Elster und dem Hitler- Biographen Edgar Schmidt-Pauli an.
vgl. *Horváth- Chronik*, 94.

⁴¹⁴ ebenda, 214.

⁴¹⁵ ebenda, 213.

⁴¹⁶ Gottfried Bermann- Fischer: *Bedroht- Bewahrt*, op. cit., 75.

⁴¹⁷ Im Herbst hatte Horváths engster Freund, Franz Theodor Csokor, ihn im Salon der Alma Mahler- Werfel eingeführt. vgl. *Chronik*, 101.

auf, so dass er entweder direkt von Werfel gewusst haben konnte, dass dieser den Antrag gestellt hatte, in den RDS aufgenommen zu werden oder von einem seiner sehr engen Freunde Csokor oder Carl Zuckmayer, der in seiner Mühle in Henndorf bei Salzburg lebte. Horváths ebenfalls in Wien lebender Trauzeuge, der Schriftsteller Alexander Lernet- Holenia, hätte ebenfalls von Werfels Antrag gewusst und ihm darüber berichtet haben können.

Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass Werfel versucht hat, diesen Schritt vor seinen Freunden zu verheimlichen. Der Wiener literarische Kreis war allerdings eng und es ist nicht anzunehmen, dass niemand aus diesem Kreis von Werfels vergeblichen Bemühungen gewusst hat.⁴¹⁸

Der politisch verbrämte Vorsatz, im Nazireich gegen die Barbarei zu kämpfen, Werfels Bekenntnis der Enthaltensamkeit gegenüber allen politischen Gruppierungen bzw. Hauptmanns Schritt und vielleicht sogar Werfels Antrag haben Horváth moralisch geholfen, seinerseits diesen unschönen und mit Konzessionen verbundenen Schritt zu tun. Die Gemeinsamkeit in Horváths und Werfels Verhalten liegt meines Erachtens in der fatalistischen Sichtweise der Unabwendbarkeit des heraufziehenden Nationalsozialismus. Inwieweit das Verhalten des älteren Kollegen Horváth veranlasste in den RDS einzutreten, kann nicht genau festgestellt werden. Allerdings – wenn Horváth Kenntnis von Werfels Schritt hatte – ist dessen Verhalten sicherlich geeignet, dem jüngeren Schriftsteller als Vorbild zu dienen, bzw. letzte Zweifel an der Richtigkeit dieses Schrittes zu zerstreuen. Im nächsten Kapitel folgt als Ergänzung zu dem Punkt, ob andere Schriftsteller bei Horváths Entscheidung dem RDS beizutreten eine Rolle gespielt haben, ein Vergleich mit dem fast gleichaltrigen Erich Kästner, wobei auf die Ähnlichkeiten im Verhalten der beiden Schriftsteller hingewiesen werden soll.

⁴¹⁸ Bermann- Fischer berichtet von den Wiener Freunden: „Da waren Franz Werfel und Alma, seine Frau, deren Haus einen Mittelpunkt des literarischen und politischen Lebens in Wien bildete, Richard Beer-Hofmann residierte in ‚Splendid isolation‘ in seiner mit erlesenem Geschmack eingerichteten Villa, Arthur Schnitzlers Sohn Heinrich Schnitzler mit seiner jungen Frau und Alexander Lernet- Holenia gehörten dazu, Robert Musil kam zu uns, aus der Einsamkeit seiner Arbeit am dritten Band des ‚Mann ohne Eigenschaften‘, den er nie vollendete; Sigmund Freud empfing uns in seinem Haus; Siegfried Trebitsch, der Übersetzer Bernard Shaws, lebte in nächster Nachbarschaft, Paul Zsolnay's kleines Barockschlösschen grenzte an unseren Garten; Gerty von Hofmannsthal, des Dichters Witwe, war da und Carl Zuckmayer mit seiner Jobs lebten nicht fern, in Henndorf bei Salzburg, in ihrer schönen alten Mühle.“ Gottfried Bermann Fischer, op. cit., 104.

ERICH KÄSTNER

Bis zum 15.12.1933 sollten die Verfahren zum Eintritt aller deutschen Schriftsteller, Journalisten, Texter, Übersetzer, Drehbuchschreiber..., also aller Leute, die beruflich vom Erstellen von Schrift lebten, in die „Reichsschrifttumskammer“ abgeschlossen sein.

Am 1. Dezember 1933 schrieb Erich Kästner einen Brief an seine Mutter, in dem er mitteilte, dass er Hans Richter, den 2. Vorsitzenden des RDS anrufen müsse, welcher ihm „einen vorläufigen Bescheid privater Natur geben will, ob sie mich aufnehmen oder nicht. Die Fragebogen hab ich schon unterschrieben. Leute, die Mitglied der Liga für Menschenrechte waren, sind wohl eigentlich nicht statthaft.“⁴¹⁹

1929 machte Kästner die Bekanntschaft von Edith Jacobson, die nach dem Tode ihres Mannes die Leitung der *Weltbühne* übernommen hatte und außerdem den renommierten Kinderbuchverlag *Williams und Co.* besaß.

In ihrer Villa im Grunewald lernte er Hermann Kesten kennen, der seit 1927 Lektor im *Kiepenheuer* Verlag war. Die beiden Männer verband seit dieser Zeit eine tiefe Freundschaft. Für den Kinderbuchverlag Edith Jacobsons schrieb Erich Kästner *Emil und die Detektive*. Dieses Buch wird schnell ein großer Erfolg. Schon Anfang der 30er-Jahre liegen Lizenzen aus Amerika vor, es wird später in 30 Sprachen übersetzt und bis Mitte der 90er-Jahre allein in Deutschland 1,7 Millionen Mal verkauft. Dieser Klassiker der Kinderliteratur machte Kästner populär und wohlhabend. Der Gewinn resultierte weniger aus dem Buchverkauf als aus der Vergabe von Auslandslicenzen, Film- und Bühnenrechten. „Für die deutschen Filmrechte (Anm: von *Emil und die Detektive*) fordert Kästner zum Beispiel 10.000 Mark.“⁴²⁰ Marcel Reich-Ranicki nennt *Emil und die Detektive* ein „bahnbrechendes Buch“, da es die Kinderliteratur auf eine völlig neue Basis stelle. „Wir... bekamen plötzlich einen Roman zu lesen, der in Berlin spielte, auf Straßen, die wir kannten, unter Menschen, die uns bekannt vorkamen. Es ist eigentlich der Roman der *Neuen Sachlichkeit* in der Kinderliteratur.“⁴²¹

E. Kästner ist Ende der 20er, Anfang der 30er-Jahre ein literarisch außergewöhnlich aktiver Schriftsteller. Er nannte sein Büro eine „Schreibfabrik“; der promovierte Literaturwissenschaftler war seit Beginn seiner Karriere an den Bedürfnissen des kulturellen Marktes orientiert. Er verstand sich als Hersteller einer Ware und kümmerte sich um eine optimale Verwertung seiner künstlerischen Produkte. Gedichte formt er zu Chansons und Revuen um, aus Kinderbüchern wurden Filme, Theaterstücke und Hörspiele. Elemente aus Kurzgeschichten und Zeitungsartikeln finden sich in seinen Romanen wieder, und Teile der Romane werden zu Kurzgeschichten umgearbeitet.⁴²² 1931 erscheint sein Roman *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. Dieser Roman der Weltwirtschaftskrise schildert eindringlich die explosive Endzeitstimmung der Weimarer Republik. Der Roman mit seiner szenenhaften Struktur ist wie ein Film geschrieben. Schauplätze springen wie Personen von einer Szene zu nächsten im Berlin der Arbeitsämter, Spielclubs und Prostitution, es gibt Schießereien zwischen Faschisten und Kommunisten, Beschreibungen obskurer Bars, Personen und Szenen. *Fabian* ist Kästners *alter ego*, denn der Protagonist *Fabian* liebt auch seine *Mutti* über alles und ist immer wieder sehr moralisch.

Dieses Buch ist sehr schnell, geschrieben wie ein Feuerwerk der Szenen, die von dem arbeitslosen *Fabian* erlebt werden.

Kästners Antrag auf Eintritt in die RSK blieb ein Jahr lang unbeantwortet. Seit 1933 muss Kästner selbst völlig unpolitische Komödien unter Pseudonymen schreiben. Es werden Komödien von

⁴¹⁹ Isa Schikorsky, : *Erich Kästner*, München 1999, 95.

⁴²⁰ schreibt Isa Schikorsky, wobei nicht genau klar ist, ob es sich dabei um eine einmalige Zahlung handelte. Vgl. ebenda, 78.

⁴²¹ vgl. ebenda, 62.

⁴²² vgl. ebenda, 73.

„Robert Neuner“ und „Eberhard Foerster“ gespielt.⁴²³ Bis 1940 erschienen von ihm vier Lustspiele: *Frau nach Maß*, *Verwandte sind auch Menschen*, *Seine Majestät Gustav Krause* und *Das goldene Dach*. Auf diese Weise gelang es ihm, sich „durchzuwurschteln“, wie er es selber nannte.

Nach der Lektüre des *Fabian* hat man trotz der bewussten Überspitzung des Romans eine gute Vorstellung, wie sich das Durchwurschteln eines Intellektuellen darstellen konnte. Die schwierige Bezeichnung des „Intellektuellen“⁴²⁴ trifft im Sinne des vielbelesenen Akademikers im doppelten Sinne zu: Kästner war ein Mensch, der sich der Aufklärung verpflichtet fühlte und dem in der Zeit des behördlich verordneten kulturellen Stillstandes das Überleben in Deutschland gelang. Wie Horváth war auch Kästner an Filmproduktionen als Drehbuchautor beteiligt. Diese Beteiligung Erich Kästners an Filmen soll im nächsten Kapitel ausführlicher behandelt werden:

Erich Kästner als Filmautor

Bis 1933 erschienen jährlich zu Weihnachten weitere Kinderbücher von Erich Kästner. Die UFA erkannte, dass *Emil und die Detektive* sich wegen der ausgeprägten Dialogstruktur, der lebendigen Großstadtatmosphäre, den schnellen Handlungsabläufen und der zugrunde liegenden Kriminalgeschichte hervorragend für eine Verfilmung eignete.

Im Dezember 1930 unterschrieb Kästner den Vertrag für die Filmrechte mit der UFA. Der aus Österreich stammende Journalist Billy Wilder, der seit 1929 in Berlin als Szenarist für den Film tätig war, schrieb das Drehbuch.

Sehr zum Leidwesen Kästners, der sich wie folgt darüber äußerte:

„Das Manuskript ist ekelhaft. Emil klaut in Neustadt einen Blumentopf für die Großmutter. In Berlin, auf der Straßenbahn klaut er einem Herrn den Fahrschein aus dem Hut und läßt für sich knipsen. Der Herr wird von der Bahn gewiesen. Ein Goldjunge, dieser Emil. Der ‚Stier von Alaska‘ wird er genannt. Pony ‚die Rose von Texas‘. Lauter Indianerspiel, wo doch heute

kein Mensch mehr Indianer spielt. Die ganze Atmosphäre des Buchs ist beim Teufel.“⁴²⁵

Billy Wilders Manuskript, in das zusätzlich einige Spannungseffekte und ein pompöses Hollywood-Happyend eingebaut werden, ekelt ihn an und es gelang ihm, einige der Korrekturen wieder rückgängig zu machen.

Isa Schikorsky vermutet, dass Kästner vor allem ärgert, dass „seine Helden etwas von ihrer moralischen Integrität verlieren.“⁴²⁶

Billy Wilders Film wurde trotz oder wegen der Indianerspiele und des Hollywood-Monumentalismus ein großer Erfolg. Am 7. Dezember 1931 schrieb F. Rosenfeld eine Kritik in

⁴²³ vgl. ebenda, 101.

⁴²⁴ Die Bezeichnung „Intellektueller“ wird im Fremdwörterlexikon (Duden 5) wie folgt definiert: „Jemand mit akademischer Ausbildung, der in geistig schöpferischer, kritischer Weise Themen problematisiert und sich mit ihnen auseinandersetzt.“ Diese Definition wird in dieser Arbeit um den Begriff der „Aufklärung“ und die „Fähigkeit der Einsicht in das Gegenteil einer fälschlich als richtig erkannten Sache“ erweitert, da sonst keine Trennung gemacht werden kann zwischen uneinsichtigen Schriftstellern der Rechten, die natürlich auch den Begriff „schöpferisch“ für sich in Anspruch nehmen und der Opposition. Um eine Verwechslung von Tätern und Opfern zu vermeiden, gebrauche ich den Begriff „intellektuell“ in der Weimarer Republik synonym mit „linksintellektuell“. Wegen der Schwierigkeit, z.B. Martin Heidegger den Status eines Intellektuellen abzuerkennen und die Bezeichnung „rechtsintellektuell“ angesichts der Verwicklung und aktiven Teilnahme an der einmaligen Grausamkeit des Nationalsozialismus als *contradictio in adjecto* erscheint, vermeide ich diesen Begriff für alle „Rechtsintellektuellen“, die sich in dieser Zeit als Täter hervorgetan haben. (Anm. d. V.)

⁴²⁵ Brief an die Mutter vom 16.05.1931, in: ebenda, 57.

⁴²⁶ ebenda, 75 f.

der *Wiener Arbeiter-Zeitung*, dass die Handlung dem Roman genau folge, lediglich „die Spießersatire der ersten Kapitel zugunsten des schnelleren Ablaufs der Fabel“ wegfalle.⁴²⁷

Ebenfalls 1931 verfilmte der junge Regisseur Max Ophüls aus dem Manuskript-Fundus der *UFA* ein zweiseitiges Film-Exposé von Erich Kästner, aus dem der Autor und Emerich Preßburger einen offenbar gelungenen Kurzfilm entwickeln, der aber inzwischen verschollen ist.⁴²⁸ In dem Film *Dann schon lieber Lebertran* aus dem Jahre 1931 gestaltete Kästner als Drehbuchschreiber wie in seinem Roman *Das fliegende Klassenzimmer* eines seiner Lieblingsthemen: die verkehrte Welt. In diesem Film tauschen die Kinder einen Tag lang mit den Erwachsenen die Rollen, mit dem Ergebnis, dass sie lieber weiter Lebertran schlucken als in der unbarmherzigen Welt der Erwachsenen deren Aufgaben zu übernehmen.⁴²⁹

Wie Horváth ist Erich Kästner auch an Produktionen mit mehreren Drehbuchschreibern beteiligt, so z. B. an dem vorher von einem anderen Autorenteam verpatzten Drehbuch für den Film *Das Ekel* nach einem Bühnenstück des satirisch grotesken Erzählers, Parodisten und Dramatikers, Hans Reimann, der teilweise in sächsischer Mundart schrieb und unter den Pseudonymen Hans Heinrich, Hanns Heinz Vampir, Artur Sünder, Andreas Zeltner und Max Bunge veröffentlichte.⁴³⁰

Wahrscheinlich hat er an Drehbüchern nach seinen *Eberhard- Foerster-* Stücken mitgearbeitet, die zwischen 1939 und 42 entstanden.⁴³¹

Bekannt wird vor allem der Film *Frau nach Maß* unter der Regie von Helmut Käutner von 1940. Für seine Drehbücher interessierte sich auch Hollywood. Für *Drei Männer im Schnee* und *Die verschwundene Miniatur* sicherte sich die *Metro- Goldwyn- Mayer* die Rechte zur Verfilmung. 1938 findet in den USA die Uraufführung von *Paradise for Three* statt. Die *UFA* hatte ebenfalls erkannt, wie wichtig Leute wie Kästner für den Film waren. Der Herstellungsleiter Eberhard Schmidt bereitet 1941 den Jubiläumsfilm *Münchhausen* zum 25 jährigen Bestehen der *Ufa* vor. Um den Erfolg dieses Prestigeobjekts zu garantieren, sind die Machthaber sogar bereit, es mit der Gesinnung und mit der parteipolitischen Zuverlässigkeit der Beteiligten nicht so genau zu nehmen. Das gilt für den mit Kästner befreundeten Regisseur Josef von Baky wie für Hans Albers, den Hauptdarsteller des *Münchhausen*⁴³² und insbesondere für den Drehbuchautor Berthold Bürger, alias Erich Kästner.⁴³³ Dieser Film soll das Ausland von der künstlerischen

⁴²⁷ ebenda, 76.

⁴²⁸ Max Ophüls wird später u.a. durch eins seiner frühen Meisterwerke, *Liebelei*, bekannt, einen Film von 1932 mit starker antimilitaristischer Aussage, nach dem gleichnamigen Roman Arthur Schnitzlers, Ophüls letztes Werk vor der Emigration.

ebenda, 76.

⁴²⁹ vgl. ebenda 77.

⁴³⁰ vgl. Kindler: *Lexikon der Weltliteratur*, op. cit.

⁴³¹ Zu dieser Auffassung gelangt Isa Schikorsky. Vgl. Isa Schikorsky: *Erich Kästner*, op. cit. 103.

⁴³² Berthold Bürger (Pseudonym für Erich Kästner): *Münchhausen*,

Drehbuch, Stoff und Buch von Berthold Bürger

Regie: Josef von Baky

Eine Hans Albers - Produktion der *UFA*

Das Drehbuch ist wie moderne Drehbücher geschrieben: linke Spalte Handlung; rechte Spalte: Ton ; in: *Akademie der Künste Berlin*, Sammlung Erich Kästner bzw. seiner Mitarbeiterin Elfriede Mechnik.

⁴³³ Baky war ein Freund Erich Kästners und hatte mit ihm als Szenaristen 1943 den Film *Münchhausen* realisiert: Eine Hintergrundgeschichte zu diesem Film findet sich auf einer amerikanischen Homepage: „Because of a political indiscretion Kastner was unable to write under his own name, being on the official blacklist, but the censors looked the other way if the writer decided to use a pseudonym. (Nazi censorship appears today incomprehensible as far as general standards were concerned.) The director suggested that Kastner might be the ideal scriptwriter, and Goebbels agreed-so long as Kastner's name didn't appear on the credits.“

Leistungsfähigkeit der deutschen Filmwirtschaft überzeugen. Der geschmähte Kästner, der so gerne Mitglied im offiziellen Club der Filmeschreiber gewesen wäre, beteiligt sich mit großem Elan an dieser Produktion. Offensichtlich geht auch der Vorschlag des *Münchhausen*-Stoffs für diesen Jubiläumsfilm auf Erich Kästner zurück.⁴³⁴

Goebbels war mit Erich Kästner als Drehbuchschreiber unter der Voraussetzung einverstanden, dass dieser ein Pseudonym gebrauchte. Kästners Wahl des Pseudonyms *Berthold Bürger* ist interessant, weil der Name Berthold ja bekannterweise auch der Vorname des größten ideologischen Feindes des Dritten Reichs war.⁴³⁵ Auf der Grundlage dieser Schwanksammlung von Gottfried August Bürger schreibt Kästner ein modernes Drehbuch für einen Film der Superlative, den teuersten Unterhaltungsfilm des Dritten Reichs, ausgestattet mit einem Budget von 6,5 Mio. Reichsmark, der für die Trickfilm-Technik und Spezialeffekte Akzente setzte. Die Nazis brauchten Kästner für diesen Erfolgsfilm. Er trug maßgeblich zum Gelingen des Films bei, allerdings änderte sich nichts an seinem Status. Obwohl Kästner sich wieder einmal Hoffnungen machte, Mitglied in der RSK zu werden, wurde ihm die Aufnahme verweigert.

Im Jahr der Uraufführung des Films erhält er von der RSK wieder ausdrückliches Schreibverbot, ein Beispiel für den groben Undank der Behörde nach diesem geplanten und gelungenen Propagandaerfolg dieses Films.

Kästners misslungene Mitgliedschaft im RDS - Zusammenfassung

Kästner stellte mehrere Anträge, in den RDS aufgenommen zu werden, aber alle wurden zurückgewiesen. Die Frage nach dem ‚Warum‘ ist wie in allen Fällen von Mitarbeit, Beteiligung und Anträgen auf Aufnahme in eine Institution berechtigt, wenn es sich um Institutionen des Naziregimes handelt.

Klaus Modick schreibt in *Die Woche*: „(...)Erich Kästners Verhalten während der Nazizeit: ein Eiertanz zwischen Anbiederung an die Reichsschrifttumskammer und Emigrationserwägungen, der gelegentlich in die Nähe des resignierten Mitläufertums geriet.“⁴³⁶ Trotz der richtigen Einschätzung, dass Kästner resigniert war, ist dieser Satz in seiner Kürze falsch: Das Wort „Mitläufer“ hat Konnotationen, die auf den engagierten Schriftsteller Kästner ebenso wenig zutreffen wie auf Horváth und viele andere Schriftsteller, die aus ökonomischen Gründen den Antrag gestellt haben, dem RDS beizutreten, um unter den Nazis weiterhin ihren Lebensunterhalt verdienen zu dürfen.

When the director approached the writer for suggestions, Kastner said, "Well, your commission has come from the world's greatest liar- why not do a film about his closest competitor, the Baron Munchhausen?" Without being told the exact genesis of the subject, Goebbels agreed and allocated a budget of RM 5 million (sic), with permission for Baky to use any stars he wanted for the color production. Kastner, under the pseudonym of Berthold Burger (a typical joke, as the first name was apparently borrowed from Goebbels' arch enemy Brecht, and the last name of course meant "citizen"), penned an enormously complex story which would depend a great deal on trick photography and special effects. In addition, there were numerous cameo roles so that as many Ufa stars as possible could take part in the picture. Vgl: <http://www.sewanee.edu/german/GermanFilm353/Munchhausen.html>.

⁴³⁴ Meine Darstellung folgt Isa Schikorsky. Sie schreibt: „Dass sich zwischen dem größten Lügner der Literaturgeschichte und den Propagandamethoden der Herrschenden möglicherweise Parallelen erkennen lassen, sehen die politisch Verantwortlichen offenbar nicht.“ vgl. ebenda. 104 ff.

⁴³⁵ Bertolt Brecht wurde als Berthold Eugen Friedrich geboren. Außerdem ist bei der Wahl dieses Synonyms noch eine andere Tatsache interessant: „Bürger“ hat sowohl die Bedeutung von englisch „citizen“ und ist vielleicht auch ein Hinweis auf Gottfried August Bürger, der den *Münchhausen*-Stoff von Rudolf Erich Raspe 1785 erschienenen Roman ein Jahr später neu bearbeitet hatte.

⁴³⁶ *Die Woche* (früher *Wochenpost*) vom 29.01.1999, 35.

Vielmehr muss man auch im Falle Kästners die komplexe Bezeichnung der *inneren Emigration* bemühen, um seinem Verhalten über 65 Jahre später gerecht zu werden.

Trotz seines Erfolgs verzichteten die Nazis auf Erich Kästner unter den Ihnen.

Der erfolgreiche Journalist, Kritiker, Kinderbuch- und Romanautor Erich Kästner wird nicht nur nicht im RDS zugelassen, sondern seine Bücher wurden verbrannt und standen, außer *Emil und die Detektive*, sämtlich auf dem Index der „Listen des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“.

Am 10.05.33, als bei den Bücherverbrennungen der beste Teil deutscher Literatur von den Nazis geschmäht wird, wurden auch Kästners Schriften in die Flammen geworfen. Er war bei dem Versuch seiner eigenen Auslöschung dabei und schrieb dazu folgendes: „Es war widerlich. Plötzlich rief eine schrille Frauenstimme: ‚Dort steht ja der Kästner!‘ Mir wurde unbehaglich zu Mute. Doch es geschah nichts.“⁴³⁷ Im Dezember 1933 wurde er von der Gestapo verhaftet und wieder frei gelassen. Die Bearbeitung seines ersten Antrags auf Mitgliedschaft in der RSK wird erst einmal ein Jahr verschoben. In dieser Bewährungsfrist begann der Pazifist Erich Kästner politisch unverfängliche Geschichten zu schreiben, so z. B. das märchenhafte Lehrstück für Erwachsene *Drei Männer im Schnee*. Er griff hier bekannte Themen aus dem *Fabian* wieder auf. Der Held der Geschichte ist wieder ein promovierter, arbeitsloser Werbefachmann aus dem Kleinbürgermilieu mit der idealen Mutti (gemeint ist natürlich auch wie im *Fabian* seine eigene, die er stark verehrte und täglich einen Brief schickte. Es ist eine rührselige Verwechslungsgeschichte um diesen Werbefachmann, *Fritz Hagedorn*, der eine Reise ins Hochgebirge gewinnt, dort irrtümlich für einen inkognito reisenden Millionär gehalten und deshalb stark umgarnt wird. Er lernt die Tochter des tatsächlichen Millionärs kennen, die er für ein armes Mädchen hält und heiratet das Geld mitsamt der Tochter... In diesem kleinen Roman verzichtet Kästner auf die aus vielen Gedichten und vor allem dem *Fabian* bekannten nihilistischen Motive, Zeitkritik und auch Melancholie, in der Weise, dass im Geist der verlogenen Zeit alle Probleme glücklich gelöst werden.

Der Dresdener Erich Kästner, für den eine Emigration - vielleicht auch wegen seiner suizidgefährdeten Mutter, zu der er eine absurd intensive Beziehung hat, weil er sich lebenslänglich einredet, sie über alle anderen Menschen stellen zu müssen - nicht in Frage kommt, verliert scheinbar nur selten die Geduld.

Im Oktober 1934 schreibt er: „Zu dumm, wie schwer das alles geworden ist, was? Manchmal könnte man gleich den Bleistift in die Ecke knallen und die Arbeit abbrechen. Na, ich wurstle dann doch immer wieder weiter. Ist ja klar...“⁴³⁸

Hermann Kesten nennt das Ergebnis dieses ‚Weiterwurstelns‘ unter anderem zwei „zensurgerechte Märchen für Erwachsene und einen Roman für Kinder“.⁴³⁹

Ab 1935 erscheinen Kästners Werke wegen seines Schreibverbots beim *Atrium-Verlag* in Basel, der von Kurt L. Maschler als Ableger des Verlags *Williams und Co.* gegründet wurde. Dort erscheinen 1935 *Emil und die drei Zwillinge* und 1936 *Die verschwundene Miniatur oder auch Die Abenteuer eines empfindsamen Fleischermeisters*, eine turbulente Liebes- und Kriminalgeschichte ohne literarischen Anspruch. Danach erschien noch *Georg und die Zwischenfälle*, das seit der zweiten Auflage *Der kleine Grenzverkehr* heißt. Auch dieses Buch soll nicht mehr als unterhaltsame Lektüre sein.

1936 kam *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* heraus, sein einziger Gedichtband in der Zeit des Nationalsozialismus.

Ins Vorwort schrieb er: „Es war seit jeher mein Bestreben, seelisch verwendbare Strophen zu schreiben. Es sei ein ‚der Therapie dienendes Taschenbuch‘. Ein Nachschlagewerk, das der

⁴³⁷ ebenda.

⁴³⁸ Isa Schikorsky: *Erich Kästner*, op. cit., 98

⁴³⁹ ebenda, 98.

Behandlung des durchschnittlichen Innenlebens gewidmet ist.“

Isa Schikorsky schreibt dazu: „Doch auch dieser Versuch, die Machthaber von seiner unpolitischen Haltung zu überzeugen, führt nicht zur erhofften Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer.“⁴⁴⁰

1936 wurde sogar *Emil und die Detektive* von den Nazis verboten. Vielleicht weil es misslang, das Buch dahingehend umzudeuten, dass mit dem kleinen Emil ein kindlicher Horst Wessel gemeint sei. Kästner schrieb wieder einen Brief an die RSK: „Besonders schmerzlich berührt mich die Maßnahme, weil sie ein Buch trifft, das... als ein ausgesprochen deutsches Buch angesehen wird; ein Buch, das in über 30 fremde Sprachen übersetzt wurde, um den Kindern anderer Länder eine Vorstellung vom Kameradschaftsgeist und dem Familiensinn des deutschen Kindes zu vermitteln; ein Buch, das in den englischen, amerikanischen, polnischen und holländischen Schulen mit Hilfe von kommentierten Schulausgaben dazu verwendet wird, um die deutsche Sprache und Verständnis für das deutsche Wesen zu lehren!“⁴⁴¹ Auch diese Eingabe änderte nichts an dem Verbreitungsverbot. Dabei bewertete ein Zensor Kästners Unterhaltungs- und Kinderbücher in einem Gutachten von 1937 durchaus positiv: „Wenn er diese andere, bessere Seite einzig und allein pflegen wollte, so sollte uns Kästner als deutscher Schriftsteller sehr willkommen sein.“⁴⁴² Im gleichen Jahr wurde Kästner zum zweiten Mal von der Gestapo verhaftet. Wegen eines Herzfehlers wurde er nach zwei Musterungen vom Militär zurückgestellt. Im Rückblick ist die Tatsache, dass Erich Kästner nicht in der RSK zugelassen und seine Bücher verbrannt wurden, eine Auszeichnung, und trug dazu bei, dass er nach dem Krieg sofort Arbeit als Feuilletonchef bei der *Neuen Zeitung* in München fand.

Die Zeit des Nationalsozialismus nennt er das „Martyrium“.

Den Alliierten waren alle Schriftsteller verdächtig, die in Deutschland geblieben waren bzw. auch von den emigrierten Schriftstellern wurde die Frage aufgeworfen, ob nicht alle, die zwischen 1933 und 45 in Deutschland kulturell tätig waren, nicht in irgendeiner Weise das Dritte Reich unterstützten, auch wenn sie unpolitische Bücher, Drehbücher oder Theaterstücke geschrieben hatten.

Erich Kästner reagiert zunächst trotzig auf kritische Nachfragen: „Dem, der es nicht versteht, kann man's nicht erklären.“ Isa Schikorsky sieht eine „misstrauisch fragende Schattengestalt“, die in den nächsten Jahren durch sein journalistisches und literarisches Werk geistert, der Kästner beständig neue Antworten und Erklärungen anbietet, ohne dass sie ihn selbst befriedigen.⁴⁴³ Sie schreibt, dass er selbst stärker an seiner moralischen Unversehrtheit gezweifelt haben mag, als er zugeben konnte oder wollte.⁴⁴⁴

Tatsächlich setzte sich Kästner sehr stark mit dem Geschehenen auseinander.

Seine Einlassungen zu den Greueln der Naziverbrechen direkt nach dem Krieg und als Berichterstatter bei den Nürnberger Prozessen legen davon Zeugnis ab.

Ähnlichkeiten der Biographien: Kästner und Horváth

Horváth war ein aufmerksamer *Weltbühne*-Leser, der bei der *Liga für Menschenrechte* Material für seinen *Sladek* studiert hatte, einer Organisation, der Intellektuelle wie Kurt Tucholsky, Albert Einstein, Heinrich und Thomas Mann sowie der Pazifist Emil Julius Gumbel u.v.a. nahe standen. Er formte das von ihm dort gesichtete Material für seine beiden Fassungen des *Sladek* um. Die Ähnlichkeiten beider Schriftsteller sind über die gemeinsame politische Orientierung hinaus

⁴⁴⁰ ebenda, 99.

⁴⁴¹ Zitiert nach *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 23.02.1999.

⁴⁴² ebenda, 100.

⁴⁴³ vgl. Isa Schikorsky: *Erich Kästner*, op. cit., 115.

⁴⁴⁴ ebenda.

zunächst inhaltlicher Art.

Erich Kästner war wie Horváth ein Schriftsteller, dessen Werke sich durch Alltagssprache, Lakonismus und Sprachwitz auszeichnen und wie Horváth und sein Werk bis 1933 wird Kästner neben den Schriftstellern Hermann Kesten, Lion Feuchtwanger, Arnolt Bronnen, Arnold Zweig, Alfred Döblin, Hans Fallada u.a. zu den Schriftstellern der *Neuen Sachlichkeit* gerechnet. Als Theaterkritiker hatte Kästner über Aufführungen von Horváth- Stücken geschrieben. Es gibt aber keinen Hinweis auf eine Bekanntschaft der beiden Männer.

Nicht nur die Tatsache, dass Kästner Mitglied der *Liga für Menschenrechte* war und deshalb Schwierigkeiten hatte, in den RDS aufgenommen zu werden, legt einen Vergleich mit Horváth nahe.

Die *Neue Sachlichkeit* in der Literatur am Ende der 20er-Jahre, die vor allem thematisch definiert ist, gilt auch für Horváths *Der ewige Spießer*, dessen Konzeption er 1929 beendete. Wie im *Fabian* geht es um die desillusionierende Darstellung der Realität, um Betrug und Lumpenhaftigkeit.

Bei Horváth enden diese Geschichten von Gaunereien schlecht und den moralischen Überbau muß sich der Leser durch Dechiffrierung der Karikaturen erschließen. Die Moral ist bei weitem weniger explizit als in Kästners Roman.

Kästners *Geschichte eines Moralisten* endet ebenfalls tragisch. *Fabian* ertrinkt.

Diese Metapher des Ertrinkens in der Großstadt steht für den Untergang der Moral, sie ertrinkt gleichsam mit, wodurch die Desillusionierung erhalten bleibt, was zum Gelingen dieses meines Erachtens besten Buches Kästners beiträgt.

Ebenso wie in Horváths *Kasimir und Karoline* werden Themen wie der Warencharakter der Liebe behandelt. Die Liebe erweist sich als Illusion. Kästner hatte nie wie Horváth homosexuelle Hitlerianer in Szene gesetzt, aber offensichtlich haßte ihm, dem in Deutschland wesentlich bekannteren Schriftsteller, das Image eines Kulturbolschewisten stärker an, so dass ihm die Nazis nicht verziehen. Im Unterschied zu Horváth hatte er auch durch seinen Eintritt in die *Liga für Menschenrechte* konkret eine pazifistische Stellung bezogen, was von den Nazi-Kulturstrategen offensichtlich nicht verziehen wurde.

Erich Kästner lebte während der gesamten Zeit des Naziregimes in Hitlerdeutschland. Vor Ende des Krieges flüchtete er mit Hilfe von Freunden aus der Filmindustrie nach Bayern zu einer Produktion in die Berge, wo er das Ende des Krieges abwartete. 1947 wurde der spätere Vertreter des *Westdeutschen PEN- Zentrums* zusammen mit Johannes R. Becher und Ernst Wiechert vom *PEN- Club* nach Zürich eingeladen, wo die Vertreter Frankreichs den deutschen Teilnehmern vorwarfen, nicht genug Widerstand geleistet zu haben.

Zu dieser Debatte schrieb Kästner im selben Jahr: „Man sperrte sich, als habe das ganze deutsche Volk, samt den Wächtern der Konzentrationslager, den Antrag gestellt, in den Pen- Club aufgenommen zu werden, während es doch ... um Schriftsteller ging, die im und unterm dritten Reich nicht weniger gelitten hatten als andere europäische Kollegen. Vercors, einer der französischen Delegierten, warf unseren antifaschistischen Schriftstellern vor, daß sie lediglich geschwiegen hätten, statt gegen das Regime offen das Wort zu ergreifen. Nun, wenn sie das getan hätten, dann hätte man sich im Zürcher Kongreßhaus über ihre Aufnahme in den PEN- Club nicht mehr den Kopf zu zerbrechen brauchen.“⁴⁴⁵ Die Schwierigkeit der Beurteilung des Verhaltens eines antifaschistischen Schriftstellers unter der nationalsozialistischen Diktatur zeigt sich an Kästners von ihm selbst in *Notabene* erzählten Auseinandersetzung mit einem amerikanischen Leutnant, der Kästner wegen seiner Eingebundenheit in das Naziregime verhörte: „Über meine Bücher wußte er, mindestens was den Inhalt anbelangt, einigermaßen Bescheid. Den ‚Fabian‘ bezeichnete er als jenen ‚Berliner Roman, worin Bordelle vorkommen‘, und er hätte zu gern gewußt, ob es seinerzeit, wie das Buch andeute, tatsächlich außer normalen Bordellen auch solche

⁴⁴⁵ ebenda, 139.

mit männlicher Bedienung für weibliche Kundschaft gegeben oder ob ich das nur erfunden hätte. (...)

Auch meine anderen Auskünfte stellten ihn nicht zufrieden. Er bohrte an mir herum wie ein Dentist an einem gesunden Zahn. Er suchte eine kariöse Stelle und ärgerte sich, daß er keine fand. Was ich zwölf Jahre lang getan und wovon ich gelebt hätte? (...) Und warum war ich, unmittelbar nach dem Reichstagsbrand, nach Berlin zurückgekommen, statt in der Schweiz zu bleiben, wo ich meine Ferien verbracht hatte? Um Augenzeuge zu sein? Wovon denn Augenzeuge? Als verbotener Schriftsteller und unerwünschter Bürger? Wie hätte ich denn hinter die Kulissen blicken dürfen? Ich antwortete, mir wäre der Blick hinter die Kulissen weniger wichtig gewesen als das auf offener Bühne zu erwartende Drama. Darüber hätte ich mich, meinte er, auch im Ausland informieren können, beispielsweise in der Schweiz (...) Ich widersprach. Schon bei unbedeutenderen Uraufführungen verließ ich mich nicht gerne auf Korrespondenzberichte, geschweige denn bei der drohenden Tragödie des Jahrhunderts. Ob ich geglaubt hätte, mir könne nichts zustoßen. Ob ich denn keine Angst gehabt hätte. Selbstverständlich hätte ich Angst gehabt, sagte ich. Wir kamen nicht voran. Einen Helden hätte er vielleicht verstanden. Die Wahrheit verwirrte ihn. Die Verwirrung wuchs, als ich meine Auslandsreisen aufzählte.

Ich sei 1937 in Salzburg gewesen? Warum? Um mit Walter Trier, dem Illustrator meiner Bücher, einen Buchplan zu besprechen, ein Salzburg- Buch.

Wer hätte die Reise offiziell genehmigt? Niemand. Ich hätte mich des nicht genehmigungspflichtigen Kleinen Grenzverkehrs bedient. Zwischen Reichenhall und Salzburg mehrere Wochen lang täglich hin und zurück.

Aber Walter Trier sei doch Jude, oder nicht? Doch. Ich hätte mich auch mit anderen jüdischen Freunden täglich getroffen, die damals in Salzburg waren. Und dann sei ich wieder nach Berlin gefahren? Ja, dann sei ich wieder nach Berlin gefahren. Und wer hätte 1938 meine Reise nach London befürwortet? Die Reichsschrifttumskammer? Nein, sie hätte den Antrag abgelehnt. Wer also? Ein alter Bekannter, der früher Vertragsjurist bei der Ufa und später Angestellter der Reichsfilmkammer gewesen sei. Was hätte ich in London getan? Ich hätte mich mit Cyrus Brooks, meinem englischen Übersetzer und Agenten, über Geschäfte unterhalten. Ich hätte aber auch andere Leute gesprochen, zum Beispiel Lady Diana, Duff Coopets Frau, und Brendan Bracken, Churchills Sekretär. Hätte ich in England bleiben können? Wahrscheinlich. Warum sei ich nicht geblieben? Weil, kurz vor Chamberlains Flug nach München, akute Kriegsgefahr bestanden habe. Deshalb hätte ich meine Reise sogar vorzeitig abgebrochen. Deshalb? Ja, deshalb. Als ich schließlich sagte: ‚Und 1942 war ich ein paar Tage in Zürich‘, da holte er dreimal Luft. Dann fragte er ungläubig:

‚In Zürich? Mitten im Krieg?‘ ‚Ja.‘ ‚Zu Fuß? Bei Nacht und Nebel?‘ ‚Nein, per Flugzeug. Bei schönem Wetter.‘ ‚Was wollten Sie dort?‘ ‚Ich sollte mir einen Garbo- Film anschauen, den es, infolge des Krieges, in Deutschland nicht zu sehen gab. Eigentlich sollten wir nach Stockholm fliegen. Doch dort war der Film gerade vom Spielplan abgesetzt worden.‘ ‚Wir?‘ ‚Ja, Jenny Jugo, Klagemann und ich‘. Die Jugo hätte gern eine Doppelrolle bei einer Filmkomödie gespielt, und sie und die Ufa wollten, daß ich das Drehbuch schriebe. Es war in dem merkwürdigen Dreivierteljahr, in dem ich, obwohl nach wie vor als Schriftsteller verboten, bis auf Widerruf Drehbücher schreiben durfte. Diese ‚Sondergenehmigung‘ hatte mich, wie ich Ihnen schon eingangs gesagt habe, außerordentlich überrascht. Als wir nach Zürich flogen, galt sie wohl noch.‘ Der amerikanische Leutnant senkte den Kopf und schien seine Gedanken zu ordnen. Sein Kollege rauchte. Die Sonne schien auf die Terrasse. Und der Sergeant spuckte in den Garten. ‚Der Film‘, sagte ich, ‚hieß ‚The Twofaced Woman‘, die Garbo spielte eine lustige und eine seriöse Schwester, Melvyn Douglas war der irritierte Partner, und der Film war spottschlecht.‘ ‚Woher wußten Sie, daß es diesen Film überhaupt gab?‘ ‚Aus einer Zeitungsnotiz irgendeines Korrespondenten im neutralen Ausland.‘ ‚Und warum wollten Sie den Film sehen? Um sich Anregungen für das geplante Drehbuch zu holen?‘ ‚Nein. Um es nicht schreiben zu müssen. Die

Aufgabe interessierte mich nicht sonderlich.’ ,Deshalb wollten Sie nach Zürich?’ ,Aber ich wollte ja gar nicht nach Zürich! Und auch nicht nach Stockholm!’ ,Warum bestanden Sie dann darauf?’ ,Weil ich es für völlig ausgeschlossen hielt, daß man mitten im Zweiten Weltkrieg einen suspekten Autor ins neutrale Ausland schicken werde, nur damit er sich dort einen schlechten Garbo- Film anschau. Ich erklärte dem Ufa- Chef Jahn und dem Chefdramaturgen Brunöhler, daß Filmdoppelrollen unweigerlich von gleichen und ähnlichen Lustspielsituationen lebten. Diese gelte es möglichst zu vermeiden! Deshalb müsse ich den Film sehen. Denn ich hätte keine Lust, mich eines Tages als Plagiator anpöbeln zu lassen. Damit hielt ich die Angelegenheit für erledigt. Statt dessen drückte man uns ein paar Tage später die Flugkarten in die Hand und Schweizer Franken als Diätgelder und natürlich die amtlichen Reisepapiere!’ ,Sahen Sie den Film?’ ,Ja. Im Vorführraum der Schweizer Filiale der amerikanischen Firma Metro- Goldwyn- Mayer. Es war alles geregelt.’ ,Haben Sie dann das Drehbuch für Jenny Jugo geschrieben?’ ,Nein. Es war nicht nötig.’ ,Warum nicht?’ ,Weil die Reichsfilmkammer meine Sondergenehmigung zurückzog.’ ,Weswegen?’ ,Auf Betreiben des Führerhauptquartiers. Da sich die Reichsschrifttumskammer beschwert hatte.’

,Und warum blieben Sie nicht in Zürich? Mitten im Krieg? Dachten Sie, Hitler werde ihn gewinnen?’ ,Nein’, sagte ich. ,Wenn ich das geglaubt hätte, wäre ich womöglich doch in der Schweiz geblieben!’ “⁴⁴⁶

Erich Kästner erzählte diese Geschichte, um die Unsinnigkeit der Überprüfung seiner eigenen Person durch die Alliierten aufzuzeigen. Allerdings lässt sich aus dieser Geschichte ein gewisser Hochmut heraushören, schon durch die Kontrastierung des Verhörs mit dem rauchenden und spuckenden Leutnant, der nicht am Gespräch beteiligt ist. Die Passage, in der er trotz der Auslandsreisen sein Bleiben in Hitlerdeutschland rechtfertigt, ist für Ausländer nur schwer nachzuvollziehen und deshalb ist seine Herablassung unangebracht. Die Aussage, er wollte sich ,das auf offener Bühne zu erwartende Drama’ vor Ort anschauen und sich nicht auf Korrespondenzberichte verlassen, vor allem dann, wenn es sich um die ,drohende Tragödie des Jahrhunderts’ handelte, weist auf ein Bleiben aus künstlerischen Gründen hin. Das war im Falle Erich Kästners sicher nicht die ganze Wahrheit und das Nachfragen des amerikanischen Leutnants ist immerhin verständlich. Tatsächlich hatte Kästner Glück im größtmöglichen Unglück: Er war verboten, aber er wäre gerne als Autor von den Nazis anerkannt worden und hatte mehrere Anträge auf Einlass in die RSK gestellt.

Erich Kästner ist ebenso wie Horváth ein Beispiel für einen Literaten, der im Dritten Reich als einzige Ware seine Schreibkraft als Autor zur Verfügung stellte. Sein Metier war das Schreiben und er verstand diesen Beruf nicht zuerst als „künstlerisch“, sondern zuallererst als Broterwerb.

Während Horváth der Aufenthalt in Deutschland verboten wurde, indem man ihm die Aufenthaltserlaubnis entzog, überlebte Erich Kästner, anders als der 1938 verunglückte Horváth, im Dritten Reich in Deutschland.

Die Mitgliedschaft in der Kammer, in die Horváth sofort aufgenommen wurde, strebte er bis zum Ende erfolglos an.

Es ist spekulativ, die Frage zu stellen, was passiert wäre, wenn Kästner von Anfang an dabei gewesen wäre und nicht nur seine brillante Schreibkraft für den *Münchhausen* zur Verfügung gestellt hätte, sondern auch für andere Propagandafilme. Er war bereit, sich vor den Karren spannen zu lassen und die Nazis hätten ihn und seine „Schreibfabrik“ zu einer Institution für ihr schmutziges Werk machen können. Somit ist es eine Glaubensfrage, inwieweit es Kästner geschafft hätte, sich solch einer Korruption zu entziehen und wenn nicht, ob die Nachwelt sein Verhalten dann anders beurteilt hätte. Im Rückblick war insofern sein Schreibverbot ein Glück.

Im Nachhinein kann man sagen, dass Kästners größter Feind in der Zeit zwischen 1933 und 45 wahrscheinlich im Propagandaministerium selbst zu Hause war. Kästner war so ein bedeutender

⁴⁴⁶ Kästner, Erich: *Gesammelte Schriften für Erwachsene*, Bd. 6 Vermischte Beiträge 1, Zürich 1969, 195 ff.

Fall, dass anzunehmen ist, Goebbels spielte sein ganz eigenes Spiel mit Kästner als Verfeimtem, der 1941 für *Münchhausen* eine Sondergenehmigung bekommt, schreiben zu dürfen, eine Erlaubnis, die dann kurz nach dem Film zurückgenommen wird.

Wenn Kästner im Bereich des Nationalsozialismus von „Martyrium“ schreibt, ist dies glaubhaft und er macht dies vor allem nach dem Krieg durch zahlreiche Äußerungen sehr plastisch anschaulich. Kästner war ein sehr moralischer Mensch und er hat - nicht nur als Intellektueller - unter dem Naziregime wahrhaft und aufrichtig gelitten. Seine Geschichte ist ebenfalls ein gutes Beispiel für den Missbrauch von Macht.

Erich Kästner ist das Beispiel eines Schriftstellers, auf dessen Werk die Bezeichnung „Exilliteratur“ für diese kulturell und menschlich verstümmelte Zeit passte. Marcel Reich-Ranicki verleiht ihm darum den Titel des „Exilschriftstellers honoris causa“.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ „In der Zeit von 1933 – 45 hatte er, der Mann zwischen den Stühlen, sich klar entschieden. Wenn er in verschiedenen Nachschlagewerken der deutschen Exilliteratur angeführt wird, so hat das schon seine Ordnung. Zwar war er nicht emigriert, wohl aber waren es seine Bücher, die damals in der Schweiz erschienen. Kästner ist Deutschlands Exilschriftsteller honoris causa. Er hat in jenen Jahren nichts geschrieben, dessen er sich hätte später zu schämen brauchen.“
In: Marcel Reich-Ranicki: *Nachprüfung*, op. cit., 318.

PESSIMISMUS UND DIE THESE DER FEHLEINSCHÄTZUNG DER POLITISCHEN SITUATION

Wenn - wie in *Italienische Nacht* und *Sladek* - in Horváths Repertoire keine positive und moralisch integere Figur vorkam, hängt dies mit seiner negativen Weltsicht zusammen, wie ich im folgenden deutlich zu machen versuche:

Horváth schrieb gerne Vorworte, um seine Meinung als Autor zu dem folgenden Werk deutlich zu machen. An den Anfang zu *Der ewige Spießer* setzte er folgende Einleitung:

„Der Spießer ist bekanntlich ein hypochondrischer Egoist, und so trachtet er danach, sich überall feige anzupassen und jede neue Formulierung der Idee zu verfälschen, indem er sie sich aneignet. Wenn ich mich nicht irre, hat es sich allmählich herumgesprochen, daß wir ausgerechnet zwischen zwei Zeitaltern leben. Auch der alte Typ des Spießers ist es nicht mehr wert, lächerlich gemacht zu werden; wer ihn heute noch verhöhnt, ist bestenfalls ein Spießer der Zukunft. Ich sage ‚Zukunft‘, denn der neue Typ des Spießers ist erst im Werden, er hat sich noch nicht herauskristallisiert. Es soll nun versucht werden, in Form eines Romans einige Beiträge zur Biologie dieses werdenden Spießers zu liefern. Der Verfasser wagt natürlich nicht zu hoffen, daß er durch diese Seiten ein gesetzmäßiges Weltgeschehen beeinflussen könnte, jedoch immerhin.“⁴⁴⁸

Das bekenntnishaft Vorwort zu *Der ewige Spießer*, erschienen 1930 im *Propyläen Verlag*, ist auch im Zusammenhang dieser Arbeit aufschlussreich. Aus diesen Zeilen - an der exponierten Stelle eines Vorworts zu diesem Roman - spricht deutlicher Kulturpessimismus.

In *Der ewige Spießer* herrscht ein ungebrochener Egoismus, Weltanschauung ist lediglich eine Frage des persönlichen Vorteils. Horváth vermerkt im Untertitel: *Erbaulicher Roman in drei Teilen*. Die Kennzeichnung dieses Romans als ‚erbaulich‘ ist reiner Zynismus.

Keine Figur ist moralisch integer, sondern das genaue Gegenteil ist der Fall, wie ich noch einmal anhand einiger Passagen dieses kurzweiligen Meisterwerks des 29jährigen Horváth deutlich machen möchte: Der Altwagenhändler *Alfons Kobler* betrügt einen ‚begeisterungsfähigen dicken Menschen‘ *Portschinger*, Käsehändler aus Rosenheim, indem er ihm einen Schrottwagen verkauft, der kurz nach dem Kauf zusammenbricht.⁴⁴⁹

Kobler wohnt zur Untermiete bei einer *Frau Perzl*, die folgendermaßen charakterisiert wird: „Und je ärmer sie wurde, um so stärker betonte sie ihre gesellschaftliche Herkunft, mit anderen Worten: je härter sie ihre materielle Niederlage empfand, um so bewußter wurde sie ihrer ideellen Überlegenheit. Diese ideelle Überlegenheit bestand vor allem aus Unwissenheit und aus der natürlichen Beschränktheit des mittleren Bürgertums.“⁴⁵⁰

Das Thema des absteigenden Bürgertums findet sich bei Horváth häufig und in jedem seiner Volksstücke. Es sind meistens Frauenfiguren, an denen er dieses Thema festmacht. Männer haben andere Schwächen, wie auch in *Der Ewige Spießer*: *Frau Perzl* ist die Witwe eines verstorbenen Mediziners: „Er stammte aus einer angesehenen, leichtverblödeten, christlichsozialen Familie und hatte sich im Laufe der Vorkriegsjahre sechs Häuser zusammengeerbt. (...) Der Dr. Perzl ist Anno Domini 1907 ein Opfer seines Berufes geworden. Er hatte sich mit der Leiche einer seiner

⁴⁴⁸ Ödön von Horváth: *Der ewige Spießer*, in *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Frankfurt 1987, 129.

⁴⁴⁹ Ödön von Horváth: *Der ewige Spießer*, in *Gesammelte Werke*, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Frankfurt 1987, 132.

⁴⁵⁰ ebenda, 139.

Patientinnen infiziert. Wie er die nämlich auseinandergeschnitten hatte, um herauszubekommen, was ihr eigentlich gefehlt hätte, hatte er sich selbst einen tiefen Schnitt beigebracht, so unvorsichtig hat er mit dem Seziermesser herumhantiert, weil er halt wieder mal besoffen gewesen ist.⁴⁵¹

Der *Oberpräparator* in dem 1932 geschriebenen Stück *Glaube, Liebe, Hoffnung* vergiftet sich ebenfalls mit dem Seziermesser.

Der verflossene Hausfreund der *Perzl*, ein Zeichenlehrer von der Oberrealschule im achten Bezirk war „immer schon etwas nervös gewesen und hat immer schon so seltsame Aussprüche getan, wie: ‚Na, wer ist denn schon der Tizian? Ein Katzlmacher!‘ Endlich wurde „er eines Tages korrekt verrückt, so wie sichs gehört. Das begann mit einem übertriebenen Reinlichkeitsbedürfnis. Er rasierte sich den ganzen Körper, schnitt sich peinlich die Härchen aus den Nasenlöchern und zog sich täglich zehnmal um, obwohl er nur einen Anzug besaß. Später trug er dann auch beständig ein Staubtuch mit sich herum und staubte alles ab, die Kandelaber, das Pflaster, die Trambahn, den Sockel des Maria- Theresia- Denkmals – und zum Schluß wollte er partout die Luft abstauben. Dann wars aus.“⁴⁵²

Schicksale werden in 10 Zeilen lapidar dargestellt, am Ende oft mit einem traurigen Ausgang. Alle diese Geschichten entbehren nicht der beißenden Komik Horváths, meistens basierend auf einer unerwarteten Pointe, was diesen Roman, ein Feuerwerk der Bösartigkeiten, so kurzweilig macht.

Das ganze Figurenrepertoire ist ein Panoptikum der Eigenartigkeiten, von Betrügnern, Neurotikern, Alkoholikern und Blöden.

Mit dem werdenden Spießer meinte Horváth den im *ewigen Spießer* beschriebenen neuen Typus Mensch, den dummen Egoisten, dessen Materialismus vor nichts zurückschreckt.⁴⁵³

Betrachtet man außer den in dieser Arbeit behandelten Arbeiten, Stücken und Romanen Horváths sein literarisches Gesamtwerk, stellt man fest, dass keine seiner Figuren wirklich positiv gestaltet ist. Es gibt nicht eine einzige Figur, die den Leser aufatmen lässt. Am Ende von *Der ewige Spießer* begeht Reithofer eine selbstlose Tat, indem er dem Mädchen hilft, das vorher seine Gutmütigkeit ausgenutzt hatte. Diese gute Tat wird aber gleich wieder ironisiert. Der Roman endet: „Zeugnis

Ich bestätige gern, daß das Mistvieh Josef Reithofer ein selbstloses Mistvieh ist. Es ist ein liebes, gutes, braves Mistvieh.“⁴⁵⁴

Es gibt keine Lichtgestalt im Werk Horváths. Der Vergleich mit der im antiken Sinne des Dramas geforderten Identifikation mit dem Helden, die eine kathartische Läuterung beim Zuschauer/Leser auslöst, zu Horváth- Stücken ist wegen der Entfernung zur antiken Tragödie komisch.

Diese Entheroisierung ist bei Horváth Programm.

Unter seinen Figuren gibt es ebenfalls keine, die echte Liebe empfindet. Liebe wird oft thematisiert, allerdings immer als materiell korrumpiert in Form von Prostitution oder anders gearteter Abhängigkeit.

Seine Einlassungen zum Thema Liebe haben in *Der ewige Spießer* programmatischen Charakter, wenn Horváth folgende Sätze formuliert:

„Im Anfang war die Prostitution!“

Und seit jener Zeit, da die Herrschenden erkannt hatten, daß es sich maskiert mit dem Idealismus eines gewissen Gekreuzigten, bedeutend erhebender, edler und belustigender rauben, morden und betrügen ließ - - seit also jener Gekreuzigte gepredigt hatte, daß auch das Weib eine dem Mann ebenbürtige Seele habe, seit dieser Zeit wird allgemein herumgetuschelt: ‚Diskretion Ehrensache!‘

⁴⁵¹ ebenda, 138.

⁴⁵² ebenda, 139 f.

⁴⁵³ vgl. Krammer, Jenö: *Ödön von Horváth*, Leben und Werk aus ungarischer Sicht, Wien 1969, 51.

⁴⁵⁴ Ödön von Horváth: *Der ewige Spießer*, op. cit. 275.

Wer wagt es also die heute herrschende Bourgeoisie anzuklagen, daß sie nicht nur die Arbeit, sondern auch das Verhältnis zwischen Mann und Weib der bemäntelnden Lügen und des erhabenen Selbstbetruges entblößt, indem sie schlicht die Frage stellt: ‚Na, was kostet schon die Liebe?‘

Kann man ihr einen Vorwurf machen, weil sie dies im Bewußtsein ihrer wirtschaftlichen Macht der billigeren Buchführung wegen tut? Nein, das kann man nicht. Die Bourgeoisie ist nämlich überaus ehrlich.

Sie spricht ihre Erkenntnis offen aus, daß die wahre Liebe zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten Prostitution ist. (...)

Sie hat auch erkannt, daß es selbst unter Ausbeutern nur Ausbeutung gibt. Nämlich, daß die ganze Liebe nur eine Frage der kaufmännischen Intelligenz ist.“

Die Fräulein- Figur *Margarethe Swoboda* in *Sechsenddreißig Stunden*, der Geschichte, die Horváth dann mit wenigen Änderungen in seinen Roman *Der ewige Spießher* übernimmt, stellt so eine derart ausgebeutete traurige Figur dar.

Die Häufigkeit des Themas fällt auf. Erst im sieben Jahre später begonnenen *Don Juan* verarbeitet Horváth das Thema der Liebe unter einem anderen Aspekt, der aber wiederum einen eher pathologischen Charakter hat.

Auffällig ist ebenfalls, dass auch das Thema der Elternliebe nicht vorkommt: Die Liebe eines Menschen zu einem Kind klingt an in dem unveröffentlichten Filmszenario *Geschichte eines Mannes N, der um ein Haar alles kann*

Aber auch in dieser Geschichte ist die Liebe zweckbestimmt und die Attitüde des kinderlieben Mannes dient dazu, die Liebe einer materiell interessanten Frau (Großbauernwitwe) zu erlangen. Das Thema wird über diesen Aspekt hinaus nicht weiter behandelt. Die Frage nach der Abwesenheit eines Motivs mag anmaßend erscheinen, jedoch ist sie angesichts der in unveränderter Weise vorkommenden Häufigkeit der immer gleichen Konstellation käuflicher und/oder materiell bestimmter Liebe interessant in dem Sinne, dass bei einem Autor wie Horváth, der Erlebnisse unmittelbar in Literatur bzw. literarische Vorlagen umsetzte, Rückschlüsse auf dessen Leben gezogen werden können.

Bei Erich Kästner, dessen übergroße Mutterliebe bzw. -Respekt in seinem Werk immer wieder leitmotivartig auftaucht (*Fabian, Drei Männer im Schnee...*) kann man aus der Kenntnis seiner Lebensgeschichte schließen, dass dieses Motiv autobiographisch bestimmt ist.

Die immer wiederkehrenden Konstellationen im Zusammenhang mit „Liebe“ sind: Prostitution, Ausbeutung und sexuelle Vorteilnahme. Auf diese Themen beschränkt sich Horváths Beitrag zu diesem Thema.

Dort, wo wie in *Peter im Schnee* eine Auftragsarbeit vorliegt, die ebenfalls das ewige Thema der Liebe postuliert, wird - einmal abgesehen von der Liebe des Anwalts und der Haushälterin für *Peter* - diese trivial, humoristisch, aber niemals wahrhaftig oder ehrlich gestaltet, es sei denn in der verzerrten Form von Eifersucht des Gatten auf seine Frau.

Horváth glaubte nicht an die Erziehung des Menschen zum Guten, und seine literarischen Manifestationen dieses Unglaubens sind zahlreich. ‚Nichts gibt einem so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit‘ lautet das Motto zu seinen *Geschichten aus dem Wienerwald*. Er glaubte an die Bosheit und die Dummheit, die er für einen irreversiblen Bestandteil menschlichen Miteinanders hielt (vgl. Anhang). Die distanzierte Betrachtungsweise von Menschen hat ihm nicht nur geholfen, seine Figuren zu entwerfen, in denen sich Irrationales und Böses in einzigartiger Weise zu den typischen Horváth- Figuren mischen, sondern mag ihm auch den Schritt, nach Hitlerdeutschland zu gehen, erleichtert haben. In einer Gesellschaft, die a priori schlecht und dumm ist, braucht man für das Gute nicht zu kämpfen, da ein ‚gesetzmäßiges Weltgeschehen‘ ohnehin nicht beeinflussbar ist.

Insofern mag Horváth der Kampf der Linksparteien gegen den Nationalsozialismus wie Don Quixoterien erschienen sein.

In den Vorarbeiten zu dem im April 1929 abgeschlossenen Roman *Sechsenddreißig Stunden* findet sich eine Geschichtsauffassung, die noch nicht von seiner späteren religiöseren Betrachtung zeugte: „(...) da sprach der liebe Gott: ‚Es werde Weltkrieg!‘ Und es geschah also. Und Gott sah, daß er gutgetan. Die Horizonte waren rot von den Flammen der brennenden Dörfer, es regnete Granaten, Schrapnells, Bomben und Kugeln, in den Wassern explodierten Torpedos und Minen und über das Leben kroch das Gas. Rund zwölf Millionen Menschen wurden erschossen, erstochen, erschlagen, ersäuft, erwürgt, verbrannt, vergiftet, verschüttet, zertrampelt, zerquetscht, zerstückelt, zerrissen und über die Erde kollerten herrenlose Arme, Beine, Schenkel, Finger, Zehen, Hände, Gedärme, Gehirne, Zungen, Ohren, Nasen, Augen, Köpfe, es war Hausse in Prothesen und Baisse in Brot. Fabriken, Bergwerke, Städte, Brücken, Straßen, Wasserleitungen, Krankenhäuser, Denkmäler, Kirchen, Wälder, Wiesen, Äcker, Fluren, Gärten wurden plangerecht zerstört und an ihrer Stelle mit übermenschlichen Qualen stilvolle Wüsten angelegt. Die Erde wurde dem Mond immer ähnlicher und nach vier irrsinnigen Jahren hat jedes Volk den Krieg verloren. So schauerlich verloren, daß die Herrschenden es mit der Angst zu tun bekamen, sich zusammenfanden und sprachen: ‚So dürfen die Dinge nicht weitergehen. Nachdem uns diese großen Zeiten fast zu groß geworden sind, dürfen wir fürderhin nicht jeder auf eigene Faust betrügen, wir müssen vielmehr den Betrug organisieren, rationalisieren, stabilisieren und das nennen wir dann Hochkapitalismus‘. Und die Optimisten sagten, das bedeute den Übergang zum Sozialismus. Und die Pessimisten verhungerten.“⁴⁵⁵

Diese höchst redundante Textpassage zeigt Horváths Hadern mit Gott. Es handelt sich um eine Anklage der Verhältnisse, hinter der Redundanz steckt Betroffenheit. Gleichzeitig finden sich wieder vulgär-marxistische Bemerkungen, die von Horváth vermutlich wie in *Italienische Nacht* anekdotisch gemeint waren.

Sein Pessimismus bezüglich des aufkommenden Nationalsozialismus und dessen Unabwendbarkeit drückt sich auch in dem Stück *Italienische Nacht* aus, das sich explizit mit der politischen Situation zu Beginn der dreißiger Jahre beschäftigt, wie ich im Kapitel über die Bewertung des Nationalsozialismus versucht habe, deutlich zu machen. Er sagte es ja auch explizit: „Wer soll so verrückt sein, keine Kompromisse zu machen, wenn ein solcher Pöbel den Ton angibt.“ (vgl.)⁴⁵⁶

Einen Brief Wera Lisses an Christian Schneider nimmt dieser zum Anlass, eine Einschätzung von Horváths Verhalten vorzunehmen. In dem Brief schreibt sie, dass sie mit Horváth, nachdem er seine „Filmschreiberei“ abgebrochen habe, nach Österreich gehen wolle, denn Horváth hätte dort seine Freunde Werfel, Zuckmayer, Csokor und Egon Friedell gehabt und „weil man in Österreich deutsch spricht und er deutsch schrieb und weiter schreiben wollte.“

„Horváths Entscheidung, das ‚Dritte Reich‘ nach achtzehnmonatigem Aufenthalt in Berlin und zuletzt in München sowie der oberbayrischen Provinz wieder zu verlassen, kann also offenbar weder als Resultat zunehmender moralisch fundierter Selbstzweifel noch als Konsequenz aus einer besonders klarsichtigen Analyse der eskalierenden Aggressivität des Nationalsozialismus gesehen werden.“⁴⁵⁷ Horváth war kein politischer Autor und er misstraute Parteien und Ideologien. John R. P. McKenzie kommt im Jahre 1996 zu dem Schluss: „Horváth was essentially an apolitical animal and while the plays contain numerous allusions of the day there is no systematic discussion of the issues and no solutions are offered. Consequently, it is well-nigh impossible to establish Horváths ideological position (...) And the conviction that man incorrigibly stupid leads him to the conclusion that there is nothing to be done.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ ebenda, 286 f.

⁴⁵⁶ Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlaß Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.5, Notizbuch Nummer 4, p. 66 recto (BS 56).

⁴⁵⁷ Vgl. Christian Schnitzler: *Der politische Horváth*, op. cit., 149.

⁴⁵⁸ Vgl. John R. P. McKenzie: *Social comedy in Austria and Germany 1890-1933*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1996, 170.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Marcel Reich- Ranicki. Er spricht von ihm als vornehmlich naivem und im Grunde unpolitischen Schriftsteller, der von Ideologien nicht viel verstand, weshalb er die Frage, ob Horváth als Metaphysiker oder als Gesellschaftskritiker zu sehen ist, für verfehlt hält. „(...)eine derartige Alternative unterstellt jene entschiedenen programmatischen Intentionen, denen er immer mißtraute.“⁴⁵⁹ Bei der Einschätzung Horváths als naivem Autor mag folgende theoretische Abhandlung von ihm, erschienen am 20.02.1929 in der Berliner Zeitschrift *Die Menschenrechte* unter dem Titel ‚Zensur und Proletariat‘ beigetragen haben: „Zensur ist Bevormundung. Zur Bevormundung braucht man Polizei. Zur Polizei braucht man das Zuchthaus. Wer ist Zensor? Pfaffe, Richter und Soldat. Was wird zensiert? Der Glaube an den Fortschritt. Was wird verboten? Die Vernunft, das Recht und der Friede. Was wird erlaubt? Der Abtreibungsparagraph, Giftgas, Wohnungsnot, Tuberkulose, gottgewolltes Wettrüsten und organisierter Betrug. Wer protestiert dagegen? Die Intellektuellen. Wer soll daran zugrunde gehen? Das Proletariat. Denn der Zensor würde sich um die Intellektuellen überhaupt nicht kümmern, würden sich die Intellektuellen nicht um das Schicksal des Proletariats kümmern. Und so kann auch nur das Proletariat den Zensor besiegen.“⁴⁶⁰

Hier handelt es sich um einen Wechsel von rhetorischen Fragen und pauschalen Antworten des Autors, der durch seine sprachliche und inhaltliche Schlichtheit ebenso verblüfft wie die Erlaubnis des Abdrucks in einer politisch engagierten Zeitschrift. Nichtsdestotrotz handelt es sich 1929 um eine politische Stellungnahme Horváths in seiner postrevolutionären Phase, deren Abdruck er nicht scheute. Zu dieser Äußerung mag er noch 1929 überredet worden sein, im Kanon seiner späteren Einlassungen wird er sie bedauert haben.

Christian Schnitzler hält den Hinweis auf das Verhalten anderer vom nationalsozialistischen Denken nachweislich nicht affizierter Autoren in dem hier zu diskutierenden Text für unumgänglich, „wenngleich er von der Aufgabe, den konkreten Kooperationsversuch Ödön von Horváths in seinen politischen wie individuell- moralischen Dimension aufzuhellen, nicht entbinden kann“⁴⁶¹

Er verweist darauf, dass selbst Franz Theodor Csokor, der aus Österreich gegen die nationalsozialistischen Autodafés Stellung bezog, und sich erfolgreich bei Bundeskanzler Schuschnigg für den inhaftierten sozialistischen Lyriker Julius Hay einsetzte, noch mindestens bis zum Dezember 1933 (zeitweise anonym) in der Berliner Presse publizierte, sich auch in der Folgezeit – wie ein an Gustav Gründgens gerichteter Brief in seinem Nachlass belegt – intensiv um einen Zugang zu reichsdeutschen Bühnen bemühte. Schnitzler resümiert, dass, wenn man sich nach den handlungsleitenden Motiven dieses und anderer Schriftsteller fragt (Er behandelt in diesem Zusammenhang auch das Verhalten Werfels. Anm. d. Verf.), „deren Verhalten zumindest zeitweise Zweifel an ihrer antinazistischen Haltung aufkommen lassen kann“, so reichen diese von der ständigen Sorge um die materielle Existenzsicherung und der Angst vor Repressalien gegen in Deutschland verbliebene Freunde und Verwandte bis zu der Vorstellung, mit ihren im Dritten Reich publizierten Arbeiten Einfluss auf das Bewusstsein der deutschen Leser nehmen zu können. „Stets gehen diese Motivationen aber einher mit eklatanten Fehleinschätzungen des

⁴⁵⁹ „Er war ein vornehmlich naiver und im Grunde unpolitischer Autor. (...) Doch haben Horváths Religiosität und Naivität die Genauigkeit und Zuverlässigkeit seiner sozialen Wahrnehmungen und Beobachtungen nicht beeinträchtigt, sondern mitunter erst ermöglicht. Weil er den politischen Strömungen und Parteien gegenüber Distanz bewahrte, und auf der Position des skeptischen und kritischen Zeugen beharrte, eben deshalb konnte er in einigen Stücken wichtige Zeitphänomene am Rande des Politischen, die von anderen - Brecht einschließlich – übersehen wurden, bemerken und zeigen.“
In: Marcel Reich- Ranicki: *Nachprüfung*, op. cit., 330 f.

⁴⁶⁰ Vgl. GW IV 667.

⁴⁶¹ Christian Schnitzler : *Der politische Horváth*, op. cit., 148.

Durchhaltevermögens der Regierung Hitler.“⁴⁶² Diese Fehleinschätzung der Dauer des Naziregimes war mehr eine Glaubensangelegenheit und scheint in der Hoffnung vieler Intellektueller auf eine baldige Beendigung der Diktatur immerhin verständlich.

Von Bertold Brecht stammt der Ausspruch: Erst kommt das Fressen, dann die Moral! Diese auf eine griffige Formel gebrachte Beurteilung menschlichen Verhaltens bewahrheitete sich auch unter der Nazi- Diktatur. Die eigene Subsistenz wird fast immer über Fragen der Moral gestellt, unabhängig davon, ob es sich um Intellektuelle handelt oder nicht.

Meines Erachtens stellt sich dringender die Frage nach dem Verhalten Intellektueller zur Diktatur in der Zuspitzung der Frage nach Tätern, Opfern und Nutznießern. Die von Marcel Reich-Ranicki behauptete Naivität Horváths ist nur eine Wahrheit, die auf Horváth zutrifft. Er war ebenfalls ein aufmerksamer Leser der *Weltbühne*, hatte in einem Prozess bewusst zu Gunsten der von Nazis angegriffenen Sozialisten ausgesagt und im *Sladek* den heraufziehenden Faschismus erkannt und denunziert. Vielleicht war er naiv, was Weltbilder anbelangte, aber Naivität hilft diesem moralischen Schriftsteller nicht über den Vorwurf der Anklage hinweg, dass er um des eigenen Vorteils willen andere Schriftsteller denunzierte. Erwin Piscator und Bertold Brecht waren bereits im Exil, was Horváth natürlich wusste, und so kann man ihm zu keinem Zeitpunkt den Vorwurf der Täterschaft machen, ebenso wenig aus seiner Tätigkeit als Szenarist vordergründig unpolitischer Komödien. Horváth war zeitlich begrenzt ein Nutznießer des Systems, der sich gegenüber seinen emigrierten Kollegen unsolidarisch verhielt. Wichtig sind in diesem Zusammenhang Horváths literarische Einlassungen und Aussagen, geschrieben im Exil.

Bei der Untersuchung dieser Phase müssen auch Stücke mit einbezogen werden, die Becker in den Jahren 34-36 schrieb und als Ödön von Horváth zeichnete, eine Untersuchung, die in dem behandelten Kontext an den Stücken *Hin und Her* und *Figaro lässt sich scheiden* exemplarisch deutlich gemacht werden soll.

⁴⁶² ebenda.

LITERARISCHE PRODUKTION 1933 - 36

Die Posse Hin und Her

Das im November 1933 vom *Marton Verlag* erworbene Stück *Hin und Her* wurde am 13.12.1934 im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt. Diese *Posse in zwei Teilen* zeigt am deutlichsten die Schaffenskrise, in der Horváth während dieser Zeit seiner Kooperation mit politischen Gegnern steckte. Thomas Mann bezeichnete das Stück, das Horváth vor seinem Eintritt in den RDS geschrieben hatte, nach der Uraufführung als „minutenweise komisches, aber zu einfallsarmes Singspiel“⁴⁶³

Die Posse bezieht ihr Thema aus der Situation eines Mannes: *Ferdinand Havlicek*, der zwischen den Grenzposten zweier Staaten, die durch eine Brücke verbunden sind, hin- und hergeschickt wird. *Havlicek* wird zum administrativen Fall zwischen beiden Grenzen und deren Posten, die sich gegenseitig – wegen der Liebe der Tochter des einen zum anderen Grenzposten- herzlich hassen. Horváth schreibt in seinen Regieanweisungen:

„Dieses „Hin und her“ ereignet sich auf einer alten bescheidenen Holzbrücke, die über einen mittelgroßen Grenzfluß führt und also zwei Staaten in gewisser Weise miteinander verbindet. Rechts und links, wo die Brücke aufhört, wacht das jeweilige Grenzorgan, und zwar residiert auf dem linken Ufer Thomas Szamek in einer Baracke und auf dem rechten Ufer Konstantin (...) in einem halbverfallenen Raubritterturm. (...)“

An beiden Ufern steht dichtes Gebüsch, und die Zweige der Trauerweiden hängen in den Grenzfluß hinab, es ist eine etwas monotone Gegend, überall flach – selbst am Horizont gibt es nur Wolken, statt irgendwelcher Hügel. Aber schöne Wolken.

Bemerkung: Dieses Stück ist für eine Drehbühne geschrieben.“⁴⁶⁴

Von beiden (namenlosen) Staaten abgewiesen, läuft diese Figur von einer Seite der Brücke zur anderen und wird von den Grenzern unfreiwillig zur Übermittlung von Botschaften benutzt.

Es fällt auf, dass alle Regieanweisungen unkonkret bleiben. Der Fluss ist „mittelgroß“, die Staaten werden „in gewisser Weise“ miteinander verbunden, der Raubritterturm ist „halbverfallen“, die Gegend „etwas monoton“, am Horizont sind negativ: „nur Wolken“, aber positiv: „schöne Wolken“.

Der Raubritterturm ist ein märchenhaftes Motiv, das nirgendwo im Stück eine Bedeutung erhält, es steht vereinzelt da und wird nie mit Bedeutung gefüllt. Hier zeichnet sich neben den unentschlossenen Bildern die Schwierigkeit ab, das Stück zu inszenieren.

Die Posse mit ihren tragischen Elementen, die anklingen, wenn *Havlicek* an der Borniertheit der Grenzbeamten scheitert, ist gleichzeitig eine Geschichte um eine Schmugglerbande und ein Singspiel, zu dem der Komponist Hans Gál die Melodien komponiert hat. In dieser Posse finden sich Züge bekannter Horváth- Figuren. Der Grenzer *Szamek* trägt in seinem autoritär-patriarchalischen Verhalten gegenüber seiner Tochter Züge des *Zauber Königs* aus *Geschichten aus dem Wienerwald*; die verwitwete Gaststättenbesitzerin *Frau Hanusch*, deren Gewerbe am nächsten Tag Konkurs anmelden wird, verkörpert die abgehende Mittelschicht wie *Agnes Pollinger* oder *Margarethe Swoboda* aus *Der ewige Spießer* unter vielen anderen.

Die Figuren tragen ähnliche Züge wie das bekannte Personal aus den Volksstücken, allerdings bemüht sich Horváth in dieser Posse um eine optimistische Grundhaltung, die sich vor allem in den Liedern manifestiert.

Frau Hanusch singt in einer Mischung aus süddeutschem Dialekt und Hochdeutsch folgendes

⁴⁶³ *Horváth- Chronik*, op. cit., 113.

⁴⁶⁴ GW IV, 202.

Lied:

Wenn heutzutage ein nettes junges Paar
 Brennheiß verliebt ist und mit Haut und Haar,
 so ist die Frage bald geklärt
 wie man beisamm ist möglichst ungestört.
 Heut sind die jungen Leut halt gscheit!
 Gmöcht hätten wir ja auch-
 Nur leider war es damals noch nicht Brauch.

Wenn eine Dame, die sich ordentlich pflegt,
 nicht grad das Gsicht hat, was man eben trägt,
 so nimmt's ein Farbtopf aus dem Schrein
 und malt sich in ihr Gsicht ein neues nein.
 Heut sind die Frauen so viel gscheit!
 Gmöcht hätten wir ja auch,
 Nur leider war es damals noch nicht Brauch.

Wenn über diesen oder jenen Fragen
 Die Volksvertreter sich die Köpf einschlagen;
 So schickt man's heim, sperrt d'Buden zu
 Und hat vom ganzen Parlament sei Ruh.
 Heut sind halt die Minister gscheit!
 Gmöcht hätten früher ja auch-
 Nur leider war es damals noch nicht Brauch.

Heut hat mir träumt von einem fernen Land,
 wo Politik ist gänzlich unbekannt,
 dort ist man friedlich und human,
 sogar die Frau verträgt sich mit ihrem Mann,
 dort kennt man weder Neid noch Streit -
 so möchtens Sie halt auch?
 Nur leider ist es bei uns noch nicht Brauch. ⁴⁶⁵

Horváth ist in dieser Posse um eine hoffnungsfrohe Botschaft bemüht, die - der Form der Posse angemessen - grob vereinfacht volkstümlich positiv sein möchte. Das Ergebnis ist dann leider banal. Misslungen sind auch die Wortspiele: Der Gendarm *Mrschitzka* spricht den Text:

Mir scheint ich bin krank - trelirium demens.
 Darauf antwortet *Szamek*:
 Wundern tät's mich nicht. Geh, sei so gut und laß mich schlafen.
 - *Mrschitzka*: Aber schau doch nur mal dorthin, bittschön, ob dort nämlich was ist oder ob das jetzt nur eine persönliche Fata Morgana von mir ist.

Die Figuren brauchen den aus Horváth- Stücken bekannten Bildungsjargon, aber an diese Posse den Anspruch legen zu wollen, dass hier Kleinbürger demaskiert werden, übersteigt bei weitem den Schwankcharakter des Stücks.

Immer im Sinne der klamottigen Posse schreckt der Witz vor Plattheiten nicht zurück, so verhaftet *Mrschitzka* unwissentlich den Präsidenten eines der beiden Länder und fällt vor ihm auf die Knie, als er seinen Irrtum einsieht:

- *Mrschitzka*: Herr Exzellenz! Ich hab eine Familie mit drei minderjährige Töchter und vier außereheliche Enkelkinder - Gnade!
- *Konstantin*: Warum Gnade?
- *Mrschitzka zu Konstantin*: Weil ich sonst meine Pensionsanspruch verlier!
- *Zu Y. Gnade*: Gnade!

⁴⁶⁵ ebenda, 225 f.

- Konstantin: Aber Ihr braucht doch keine Gnade! Pflichtlich wart Ihr doch vorschriftlich! Pflichtlich hätt Euer Präsident einen vorschriftlichen Paß haben sollen, da er aber keinen pflichtlich- vorschriftlichen, sondern nur einen unvorschriftlich- unpflichtigen gehabt hat, habt Ihr ihn doch vorschriftlich- pflichtlich verhaften und pflichtlich- vorschriftlich einkasteln müssen! Also braucht Ihr vorschriftlich keinerlei Gnade, denn pflichtlich seid Ihr im Recht.
- Havlicek: Vorschriftlich- pflichtlich!

Meines Erachtens ist jeder Versuch einer Deutung dieser Passage als Persiflage, Ironie oder Groteske hinfällig. Müde Lacheffekte eines schlechten Klamauktheaters sollen nicht analytisch aufgewertet werden. An dieser Stelle sinkt Horváth weit unter sein Niveau als Stückeschreiber vor 1933. Der Versuch, dieses Mal eine echte Posse ohne Anspruch zu schreiben, schlägt fehl. Auf das Ende wird ein Happy End aufgepfropft. Die Tochter des einen Grenzpostens bekommt den Grenzer des anderen Landes, *Havlicek* hilft die Schmuggler zu verhaften und verdient damit 20.000 einer nicht näher bezeichneten Währung. Ein Deus ex machina- Effekt zaubert eine amtliche Depesche herbei, die laut verlesen wird:

Durch eine außertourliche und außerinstanzliche ministerielle Verfügung ist dem heimatlosen Ferdinand Havlicek sofort die Grenze zu öffnen.

Alle am Fang der Schmugglerbande (unter dem Anführer *Schmugglitschinski*) Beteiligten streiten sich am Ende darum, dass sie das Geld nicht haben wollen, weil es den jeweils anderen zusteht, der Vater gibt seinen Segen zur Verbindung seiner Tochter mit dem anderen Grenzposten, *Frau Hanusch* und *Ferdinand Havlicek* kündigen ihre Hochzeit an und das Geld wird brüderlich geteilt. Becker inszenierte hier billiges Effekttheater, das für Aufführungen an seriösen Schauspielhäusern ungeeignet ist.

Das Happy End hat meines Erachtens in der Situation von 1934 sogar eine reaktionäre Wirkung, besonders bei einer Aufführung in der Schweiz, wenn man dieses Singspiel mit Erich Maria Remarques Roman *Liebe Deinen Nächsten* vergleicht, der die Not der Emigranten und das Abschieben von einem Land zum anderen eindringlich beschreibt.

Hin und Her ist das misslungenste Stück, das je von Horváth gezeichnet wurde und lässt Rückschlüsse auf seine desolante psychologische Situation in Nazideutschland zu, in der ihm Kunst nicht mehr gelingen will und kann. Es ist unklar, für welchen Markt er dieses Stück verfasste. Er schreibt in vorausseilendem Gehorsam zensurfreundliches Theater, dem er eine für seine vorher erschienenen Stücke gänzlich untypische positive Tendenz gibt.

Die Tendenz ist menschlich gedacht, verfehlt aber ihr Ziel durch die gewählte Form völlig. *Hin und Her* hat daher die dem Schwank innewohnende reaktionäre Kraft. Als Tausende von rassisch und politisch Verfolgten des Naziregimes flüchteten, ist die Absicht, daraus eine Lachposse mit schwammiger politischer Tendenz zu machen („Heut hat mir träumt von einem fernen Land, wo Politik ist gänzlich unbekannt“) wenn nicht reaktionär, so doch zutiefst naiv und vor allem geschmacklos. Dieser Schwank ist ein Stück aus der Becker- Zeit und Horváth hätte gut daran getan, bei der Abfassung sein Pseudonym zu benutzen. Vielleicht wären der Literaturkritik bemühte Versuche, diese Posse als kafkaeske Farce zu stilisieren, erspart geblieben.⁴⁶⁶

Figaro lässt sich scheiden

⁴ vgl. Heinz Schwarzinger:: Ödön von Horváth, *Repères biographiques 1901-1938*, Paris, 1988, 65.

Noch einmal behandelt Horváth das Thema der Emigration in einer Komödie von 1936: *Figaro lässt sich scheiden*. Anlässlich dieses Stücks hat es bereits Reaktionen eminenter Horváth-Forscher gegeben, die in eine ähnliche Richtung weisen wie die zu *Hin und Her* gemachten Ausführungen: Im Mai 1936 beendete Horváth seine Komödie in vier Akten *Figaro lässt sich scheiden*, die, wie er in einem Vorwort schreibt, „einige Jahre nach Beaumarchais HOCHZEIT DES FIGARO beginnt. Trotzdem habe ich es mir erlaubt, das Stück in unserer Zeit spielen zu lassen, denn die Probleme der Revolution und Emigration sind erstens: zeitlos, und zweitens: in unserer Zeit besonders aktuell. Unter der in dieser Komödie stattfindenden Revolution ist also nicht die große Französische von 1789 gemeint, sondern schlicht nur eine jegliche Revolution, denn jeder gewaltsame Umsturz läßt sich in seinem Verhältnis zu dem Begriff, den wir als Menschlichkeit achten und mißachten, auf den gleichen Nenner bringen. In der HOCHZEIT DES FIGARO wetterleuchtet die nahe Revolution, in FIGARO LÄSST SICH SCHEIDEN wird zwar voraussichtlich nichts wetterleuchten, denn die Menschlichkeit wird von kleinen Gewittern begleitet, sie ist nur ein schwaches Licht in der Finsternis. Wollen es immerhin hoffen, daß kein noch so starker Sturm es auslöschen kann.“⁴⁶⁷

Damals wie heute gibt Horváths zweiter szenischer Beitrag zum Thema Emigration Anlass zu Fragen. So stellte Axel Fritz 1973 von seinem marxistisch bestimmten Standpunkt aus die Frage, „wie Horváth das Phänomen einer Revolution zu dieser Zeit überhaupt beurteile und wieweit er sich zu - bewußten oder unbewußten - Gleichsetzungen mit der ‚nationalen Revolution‘ des Faschismus hinreißen ließ“. Denn die Machtergreifung Hitlers wurde im Sprachgebrauch seiner Anhänger als „nationalsozialistische Revolution“ bezeichnet. „Daß Horváth diese ‚nationalsozialistische Revolution‘ meinte, wenn er seinen Figaro wieder in das ‚Land der Revolution‘ zurückkehren läßt, ist bestimmt nicht zutreffend. Dennoch bleibt es mißverständlich, wenn der Antifaschist Horváth 1936 seinen Figaro sagen läßt: Ich hab mich den neuen Herren zur Verfügung gestellt, hab ihnen alles gebeichtet, und sie haben mir meine Emigrationssünden vergeben.“⁴⁶⁸

Axel Fritz bezeichnete das als „schwerwiegende gedankliche Schwächen“⁴⁶⁹

Dieter Hildebrandt schrieb 1975 zu diesem Stück: „Das Stück leidet darunter, daß die vier, die über die Grenze fliehen, gleichzeitig aus dem Frankreich des Jahres 1789 und aus dem Deutschland des Jahres 1933 (oder 1936) fliehen (ein bißchen auch aus dem Rußland 1917), einmal also vor den Postulaten ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘, einmal vor den Konzentrationslagern.“⁴⁷⁰

Eine Passage des Stücks, die für Horváths eigenen Zustand während der Niederschrift bezeichnend ist, ist die Szene, in der *Figaro* dem *Grafen Almaviva* erklärt, dass er sich von ihm trennen möchte und dieser ihm vorwirft: „...du bist bürgerlich geworden, lieber Figaro“.

Darauf antwortet ihm Figaro: „Herr Graf, ich habe in meinem Leben schon so oft immer wieder hungern müssen, daß das Wort ‚bürgerlich‘ für mich seine Schrecken verloren hat.“⁴⁷¹

Diese Sätze können ebenfalls zu den Aussagen gerechnet werden, die Horváths eigene Situation im Deutschland der Jahre 1934-36 betreffen. ‚Bürgerlichkeit‘ beinhaltet bezogen auf sein eigenes Verhalten ‚Anpassung‘.

⁴⁶⁷ vgl. Traugott Krischke: *Ödön von Horváth, Kind seiner Zeit*, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1980. (hierin Faksimileabdruck RDS-Fragebogen), 219.

⁴⁶⁸ ebenda, 219 f.

⁴⁶⁹ ebenda, 220.

⁴⁷⁰ Wahrscheinlich zielte seine Kritik auf das Allgemeinmenschliche ab - Anm. d. Verf..

„Horváths Anti- Bekenntnis gilt dem Untermenschentum ohne Unterschied der politischen Färbung“ schrieb Otto Pick 1937 anlässlich der Prager Uraufführung in der *Prager Presse*. vgl. ebenda, 220.

⁴⁷¹ vgl. Reg. Nr. IB 197.142 in: Wiener Stadtarchiv, *Figaro läßt sich scheiden*; handschriftlich korrigiertes Typoskript für Aufführung am *Theater in der Josefstadt*.

Auf des Grafen erstaunte Frage „ist denn die Revolution zu Ende?“ zieht Figaro das Fazit: „Im Gegenteil. Jetzt erst hat die Revolution gesiegt, indem sie es nicht mehr nötig hat, Menschen in den Keller zu sperren, die nichts dafür können, ihre Feinde zu sein.“⁴⁷²

Kurt Kahl findet eine positivere Sicht als Axel Fritz, wenn er schreibt: „Horváth, der notorische Antifaschist, meinte mit seiner Komödie schlicht nur eine jegliche Revolution, der aktuelle Bezug liegt jedoch auf der Hand.“⁴⁷³

Wegen der Ambivalenz dieser Komödie kommt Jürgen Schröder zu dem Ergebnis, dass die Komödie *Figaro lässt sich scheiden* „das heikelste, ja peinlichste Beispiel“ ist, „denn hier wird die moralisch- politische Essenz von den individual- psychologischen Impulsen geradezu durchkreuzt und korrumpiert.“⁴⁷⁴

Figaro lässt sich scheiden stellt meines Erachtens gerade auf Grund der Sätze, in denen *Figaro* sich zu seinem Opportunismus bekennt, eine reifere Leistung dar als *Hin und Her*.

Ein künstlerisches Meisterwerk ist ihm mit diesem Stoff nicht gelungen.

Am Ende dieser Arbeit sollen die eigenen Aussagen stehen, die Horváth im Exil zu seiner Arbeit als Verfasser von Drehbüchern machte. Die eigene Rückschau ist das wichtigste Zeugnis bei der Beurteilung der Becker- Phase.

HORVÁTH IN SELBSTZEUGNISSEN

Wie schon im Kapitel *Broterwerb* erwähnt, hatte Horváth sich in seinem Vortrag *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben?*, entstanden vermutlich 1936/37,⁴⁷⁵ zu seiner eigenen Tätigkeit geäußert: „Aber es gibt nur eine wahrhafte Zensur: das Gewissen! Und das dürfen wir nie verlassen. Aber ich habe es einmal verlassen, habe für den Film z.B. geschrieben wegen eines neuen Anzuges und so. Es war mein moralischer Tiefstand.“⁴⁷⁶

Horváth führte kein Tagebuch. Eigene Erlebnisse und Reflexionen verarbeitete er in seinen Stücken, Erzählungen und Romanen.

Von Horváths letztem Romanentwurf, *Adieu Europa*, geschrieben in der Zeit vor seinem tödlichen Unfall auf den Champs Elisées am 01. Juni 1938, sind sechs Blätter mit Skizzen enthalten. Eine Passage darin lautet: „Wir leben in einer schnellen Zeit. Oft denke ich, wie war mein Erfolg. Ich schrieb ein Stück, großer literarischer Erfolg, das zweite kam nicht mehr, es war aus, die Revolte. Warum muß ich eigentlich weg von zuhaus?“

Wofür bin ich denn eingetreten? Ich hab nie politisiert. Ich trat ein für das Recht der Kreatur. Aber vielleicht wars meine Sünde, daß ich keinen Ausweg fand?

Ich schreibe mein Feuilleton und weiß es nicht. Ich weiß es noch nicht...“⁴⁷⁷

Bei diesen Blättern handelt es sich vermutlich um den Entwurf eines Romans mit einem Schriftsteller als Ich- Erzähler, der starke autobiographische Züge trägt. Ian Huish verweist auf den autobiographischen Charakter dieser Skizzen und ich folge dieser Argumentation. Wenn man diese Dokumente als autobiographischen Bericht interpretiert, distanziert sich der Autor aus Gewissensgründen unbedingt von seiner bisherigen Tätigkeit, wenn auch die gewählte Form des Romans den Bekenntnischarakter literarisch verkleinert.

Auf der dritten Seite der Blätter heißt die Titelüberschrift „Das erste Weggehen“, die Horváth getilgt und durch den Titel „Die erste Emigration“ ersetzt hat, was darauf hinweist, dass sich Horváth bzw. sein schriftstellerisches alter Ego seiner Rolle während seines Aufenthalts in Nazi-

⁴⁷² Kurt Kahl: *Ödön von Horváth*, op. cit., 76.

⁴⁷³ ebenda.

⁴⁷⁴ Jürgen Schröder: *Das Spätwerk Ödön von Horváths*, in : Sprachkunst, 1976, 54.

⁴⁷⁵ vgl. Ödön von Horváth: *Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, op. cit. 271.

⁴⁷⁶ Ian Huish : *Adieu Europa*, op. cit., 185.

⁴⁷⁷ ebenda, 178.

Deutschland bis zu seinem letzten Romanentwurf unsicher war.

Unter dieser Überschrift schreibt er: „Eine Welt ist zusammengestürzt, man muß ganz anders schreiben. Warum emigriert? -- Habe ich Fehler gemacht? (Der Tunnel)

Weil man es nicht für möglich gehalten hat, daß das kommt.“⁴⁷⁸ Dieses Eingeständnis Horváths im Rückblick auf seine Zeit im RDS spricht für die These, dass er aus Unwissenheit bzw. Fehleinschätzung der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft gehandelt hat. Ian Huish bewertet diesen Satz folgendermaßen: „Anscheinend nimmt dieses ‚anders schreiben‘ Horváths Entscheidung vom November 1937 auf, sich von fast allen Stücken, die er in den Jahren 1932-1936 geschrieben hatte, zu distanzieren und eine Komödie des Menschen zu schreiben: ‚ohne Kompromisse, ohne Gedanken ans Geschäft. Es gibt nichts Entsetzlicheres als eine schreibende Hur. Ich geh nicht mehr auf den Strich und will unter dem Titel *Komödie des Menschen* fortan meine Stücke schreiben, eingedenk der Tatsache, dass im ganzen genommen das menschliche Leben immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie ist.“⁴⁷⁹ Huish weist auf den Zusammenhang zwischen Horváths Eintritt in den RDS und eine Passage aus *Figaro lässt sich scheiden* hin.

„Wenn man die Komödie *Figaro lässt sich scheiden*, entstanden 1936, unter dem Aspekt der Einbeziehung autobiographischer Momente liest, so könnte die folgende Passage ebenfalls als psychologische Aufarbeitung des Krisenprozesses Horváths in den Jahren 1932 bis 1936 begriffen werden: „Figaro sagt: ‚Ich hab mich den neuen Herren zur Verfügung gestellt, hab ihnen alles gebeichtet, und sie haben mir meine Emigrationssünden vergeben (...)‘, seine Frau Susanne aber wirft ihm vor: ‚Mein Figaro war der erste, der selbst einem Grafen Almaviva auf der Höhe seiner Macht die Wahrheit ins Gesicht sagt, du wahrst die Form in Grossshadersdorf! Du bist ein Spießier, er war ein Weltbürger!‘ Schuld, Sünde, beichten: solche Begriffe finden sich öfter und in verschiedenen Zusammenhängen im Spätwerk (...)“⁴⁸⁰

„Da Horváth ‚keinen Ausweg‘ fand, fühlte er sich mitschuldig, mitschuldig an dem, was in Deutschland geschehen war, und an dem, was unter Hitler weiter geschah: Er selbst hatte nichts anderes getan, als immer nur zugeschaut und beschrieben.“⁴⁸¹

Für die Jahre 1934 bis 1935, also die Jahre, in denen sich Horváth „den neuen Herren zur Verfügung gestellt“ hat, ist sein Eingeständnis „ich habe nie politisiert“ wenig aufschlussreich.

Sein Kampf gegen Dummheit und Lüge war auch ein gesellschaftspolitischer Kampf.

Horváth hat die Brutalität und das Lügensystem nationalsozialistischer Propaganda erkannt, hat aber gewonnene Einsichten nicht konsequent zu Ende gedacht und keine politischen Konsequenzen gezogen.⁴⁸² In dem Referat *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben*⁴⁸³ schrieb er: „Der Schriftsteller ist kein Individualist. Aber: Nur Freude und Geldverdienen – das geht nicht! Damit versündigt er sich gegenüber seinem Talent, das endet in der Hölle des Stumpfsinnes. Er wird alt und nichts. Seine Kinder werden Idioten. Verantwortung, d.h. nichts anderes, wie einfach ausgedrückt: Gewissen.“ Auch aus dieser Textpassage lässt sich ablesen,

⁴⁷⁸ ebenda, 179.

⁴⁷⁹ ebenda, 179; das Zitat ‚ohne Kompromisse(...)‘ zitiert Ian Huish nach: Traugott Krischke und Hans F. Prokop, *Ödön von Horváth, Leben und Werk in Dokumenten und Bildern*, Frankfurt/M. 1972, 125.

⁴⁸⁰ vgl. ebenda, 180.

⁴⁸¹ ebenda, 18

²⁰ Christian Schnitzler resümiert: „Festzuhalten bleibt aber vor allem, daß bei Horváth am Vorabend der Regierungsübernahme durch Nationalsozialisten und Deutschnationale entscheidende weltanschauliche Fragen nicht hinreichend geklärt sind und seine politische Position insgesamt von einer deutlichen Verunsicherung gekennzeichnet ist.“ Schnitzler: *Der politische Horváth*, op. cit. 127.

⁴⁸³ Vielleicht handelt es sich bei diesem Aufsatz auch um einen Bestandteil seines unvollendeten Romanentwurfs eines Ich-Erzählers *Adieu Europa* (vgl. GW IV, 44*), das jedoch so viele autobiographische Momente enthält, dass das autobiographische Moment unzweifelhaft den Autor selbst betrifft. vgl. GW IV, 668 ff.

dass er kein Literat war, der theoretisch- abstrakte Gegenstände schriftstellerisch aufarbeiten konnte. Außerdem zeigt sich wiederum sein Hader als moralischer Schriftsteller mit der Becker-Phase.

Ödön von Horváth ≠ H. W. Becker

Die Antwort auf die Frage und deren historische Einschätzung, warum der intellektuell aufgeschlossene Schriftsteller Horváth aus dem Ausland 1934 nach Hitler- Deutschland zurückkehrt und Konzessionen an richtig erkannte Grundwerte macht, ist komplex. Die Beantwortung der Frage nach dem Muster: Horváth ist nur aus finanziellen Gründen nach Deutschland zurückgekehrt wird der Vielschichtigkeit der Fragestellung und des Autors nicht gerecht.⁴⁸⁴

Horváth war in seinem Schaffen den sozial Schwächeren besonders verpflichtet. Diese Tatsache rechtfertigt eine Einordnung Horváths in das Spektrum der progressiven, an sozialistisch und pazifistisch orientierten Vorstellungen dieses Autors im Kulturbetrieb der Weimarer Republik.⁴⁸⁵

Die oft diskutierte Frage, inwieweit Pazifisten bzw. Intellektuelle am Scheitern der Weimarer Republik beteiligt waren, wird sich wegen einer vergleichbaren Komplexität nicht auf eine kurze Formel bringen lassen.

Außer Zweifel steht aber, dass in einem autoritären System die Korrektur des eigenen Verhaltens um eines Vorteils willen, im Sinne von Übernahme einer Einstellung, die zu den sonst vertretenen moralischen oder ethischen Kategorien im Gegensatz steht, im Regelfall zum Machterhalt dieses Systems beiträgt.

Dabei spielt die Stellung im öffentlichen Leben und der Grad der Verwicklung und Korruption innerhalb eines autoritären Regimes eine wesentliche Rolle.

Die Eingebundenheit in ein verbrecherisches Regime war bei Ödön von Horváth minimal, wenn man z. B. an einen „rechtsintellektuellen“ Täter wie Martin Heidegger denkt, der als Rektor der Universität Freiburg einen ehemaligen guten Bekannten und Kollegen an der Universität Göttingen bei nationalsozialistischen Parteigängern mit antisemitischen Argumenten denunzierte und völkisch- nationale Reden vor Studenten hielt.⁴⁸⁶ Für Intellektuelle, die nicht Täter werden wollten, gab es im Nationalsozialismus unterschiedliche Überlebensstrategien:

Der Schriftsteller Alfred Andersch, der sich nach dreimonatiger Haft in Dachau, einem der schlimmsten Konzentrationslager, und nach einer erneuten Verhaftung als Angehöriger einer kommunistischen Jugendorganisation in die völlige Isolation flüchtete, entschloss sich nach eigenen Worten, die Gesellschaft, die als Organisationsform den totalen Staat errichtete, schlicht zu ignorieren. „Der Ausweg, den ich wählte, hieß Kunst. (...) Der Preis, den ich für die Emigration aus der Geschichte bezahlte, war hoch; (...) Ich brachte dieses Kunststück fertig. Ich antwortete auf den totalen Staat mit der totalen Introversion.“⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Aus zahlreichen Quellen, darunter auch aus dem Roman *Der Riß der Zeit geht durch mein Herz* seiner engen Freundin Hertha Pauli ist bekannt, dass Horváth dem Metaphysischen gegenüber sehr aufgeschlossen war. Eine Haltung von Menschen, die in Krisensituationen keine Seltenheit ist. Es kann also nicht ausgeschlossen werden, dass selbst die Befragung einer Tarotkarte oder die Auskunft einer Wahrsagerin bei seiner Entscheidung, nach Berlin zu gehen, eine Rolle gespielt hat..

⁴⁸⁵ Zu dieser Einstellung gelangt auch Christian Schnitzler. vgl. Schnitzler, op. cit., 54.

⁴⁸⁶ Die Einschätzung folgt dem Historiker Victor Farias in seinem Werk: *Heidegger et le Nazisme*, traduit de l'espagnol et de l'allemand par Myriam Benarroch et Jean-Baptiste Grasset, Paris, 1987.

Für die Einschätzung Heideggers als faschistischem Menschen sind u.a. die Erklärungen seines guten Bekannten Karl Jaspers aufschlussreich: Jaspers stellte ihm einmal die Frage, wie ein so ungebildeter Mensch wie Hitler Deutschland regieren könne, worauf ihm Heidegger antwortete, dass die Kultur nicht wichtig sei. Er verwies Jaspers in diesem Zusammenhang auf Hitlers herrliche Hände. Dieses Pathos vermittelt Heidegger auch seinen Studenten, als er im November 1933 in einem Artikel der Studentenzeitung Hitler zur revolutionären Avantgarde und zu einem Prinzip der Existenz schlechthin erklärte. vgl. ebenda, 149.

⁴⁸⁷ Vgl. Günther Rüther (Hrsg.): *Literatur in der Diktatur*, Schreiben im Nationalsozialismus und DDR- Sozialismus, Paderborn; München; Wien; Zürich 1997, 21.

Unter vielen anderen Biographien von Menschen und Künstlern, die nicht emigrierten, ohne der Mittäterschaft verdächtig zu sein, wird Horváths zu einer von vielen.

Der Autor Erich Kästner, auf dessen Schaffen als verbotener Schriftsteller und Nicht-Emigrant unter dem Nationalsozialismus in dieser Arbeit wegen der Nähe seiner und Horváths Biographie an mehreren Stellen eingegangen wird, schrieb am Ende des Krieges: „Das Dritte Reich ist vorbei, und man wird daraus Bücher machen. Miserable, sensationelle und verlogene, hoffentlich auch ein paar aufrichtige und nützliche Bücher. Eine psychologische Untersuchung, die sich mit dem Verhalten des Durchschnittsbürgers beschäftigt, wird nicht fehlen dürfen. Und sie könnte etwa ‚Die Veränderbarkeit des Menschen unter der Diktatur‘ heißen.“⁴⁸⁸

Horváths Gabe, Menschen mit Röntgenaugen zu durchleuchten, das Unausgesprochene sichtbar und die hinter bürgerlicher Fassade liegende Dummheit und Bosheit anschaulich zu machen, hat nicht verhindern können, dass er im Alter von 32 Jahren die Strategie der Nutzbarmachung dieser gefährlichen Mischung von Dummheit und Bosheit in der Ideologie des Nationalsozialismus nicht erkannt bzw. weit unterschätzt hat und durch die Denunzierung anderer (Piscator und Brecht) versucht hat, daraus Nutzen zu ziehen.

Es handelt sich bei den in dieser Arbeit behandelten Auszügen literarischen Schaffens der Jahre 1934-36 um Schriftstellerei unter dem Vorzeichen der Korruption.

Horváth wollte an den Erfolg seiner Volksstücke der Jahre 1930 bis 1932 anknüpfen, allerdings unter den veränderten Bedingungen des Naziregimes.

Ein gefeierter antifaschistischer Autor versucht durch bewusste Veränderung seiner Schriftstellerei die ihm eigene schöpferische Kraft der Zensur anzupassen und produziert plötzlich drittklassige Gebrauchsliteratur.

Das erzeugte Schriftgut ist bar jeder von ihm bis dahin gekannten originellen Leistung.

Diese besteht gerade in der Aufdeckung unbewusster Vorgänge durch die Sprache. Ungesagtes demaskierte er durch den Jargon.

In den Stücken *Glaube Liebe Hoffnung*, *Kasimir und Karoline*, *Geschichten aus dem Wienerwald* sowie in seinem Roman *Der ewige Spießler* setzt er ungeschönt Materialismus, Verlogenheit und Bosheit in Szene.

Diese zuweilen pessimistische und misanthropische Sichtweise kann er in seinen zensierten Arbeiten für den Film nicht beibehalten.

Um etwas zu produzieren, das mit der nationalsozialistischen Ideologie verträglich ist, muss er auf die Grundlagen seines Könnens verzichten und Konzessionen machen, die seinem eigenen Geist zuwiderlaufen. Durch den Paradigmenwechsel verlieren die nun entstehenden Arbeiten ihre Seele und die von dem Autor selbst geforderte Eigentlichkeit. Die geforderten literarischen Produkte degradieren den Schriftsteller zum Techniker. Die Ursache seiner Schaffenskrise liegt hier. Das Ergebnis ist eindeutig: Es entstehen Szenen und Dialoge ohne Überzeugung und die verlorene Schaffensfreiheit korrumpiert seine Kunst. Das Resultat der Selbstverstümmelung des Künstlers Horváth ist (neben dem echten und früh verstorbenen H.W. Becker) der drittklassige pseudonyme Literat H. W. Becker.

Marianne Hoppe und François Fejtő, die beiden einzigen Zeitzeugen, die Horváth kannten und mir Gelegenheit zu einem kurzen Interview gaben, erzählten, dass Horváth eine Persönlichkeit war, die die Dinge von einer höheren Warte aus sah. Marianne Hoppes Einschätzung war, dass Horváth über den Dingen stand. Er lachte gerne, war ein standfester Trinker und liebte österreichische Folklore. Fejtő nimmt an, dass Horváth die Nazis falsch eingeschätzt hat, eine These, der auch die Episode Vorschub leistet, dass er den Nazis gegenüber das *Fiakerlied* des jüdischen Autors Gustav Pick als „frei nach Motiven von Anzengruber“ ausgeben wollte.

Er dachte, alles könne nicht so schlimm sein und darin täuschte er sich um den Preis der

⁴⁸⁸ Erich Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene*, Bd. 6 Vermischte Beiträge 1, Zürich 1969, 187.

Uneigentlichkeit seines Schaffens.

Kleinbürger, deren Bosheit er in seinen vorangegangenen Stücken entlarvte, musste er plötzlich als ungebrochene Gutmenschen inszenieren. Die Posse war die einzige von den Nazis geduldete humoristische Gattung, die Horváth beherrschte.

Die dazu erforderlichen Zugeständnisse des Autors führen unweigerlich in die Krise, was sich auch besonders in den Vorarbeiten für nicht- produzierte Filme und seinen literarischen Produkten dieser Zeit niederschlägt.

Der respektlose Umgang Beckers mit Inhalten des Anzengruber- Stücks *Der Pfarrer von Kirchfeld* macht dies ebenso deutlich wie seine schlechteste Posse: *Hin und Her*.

Die Übermoralisierung im geplanten (zum Glück nie realisierten) Film *Brüderlein fein* nach Raimund ist keine künstlerische Leistung eines Schriftstellers, sondern der Prozess einer Unterschlagung bzw. epigonenhaften Aneignung der vorgefundenen Themen durch H. W. Becker alias Horváth. Nachdem die Nazis die Freiheit der Kunst abgeschafft hatten, gab es für Horváth keine Themen mehr, die er hätte behandeln können. Der Versuch, dennoch Literatur zu schreiben, scheiterte.

Die Frage nach antifaschistischem Verhalten ist ideologisch verbrämt. Horváth hasste den Stumpfsinn und er verachtete viele Menschen, die Antifaschismus dogmatisch für sich in Anspruch nahmen. Aus dem Abstand und dem Wissen um diesen Autor erkennen wir in Horváth einen Menschentyp, der viele widersprüchliche Charakterzüge aufweist. Kurz umrissen war er humorvoll, melancholisch, lebensfroh und deprimiert, pessimistisch und gläubig zugleich. Er war ein großer schöner Mann, dem die Herzen der Frauen leicht zuflogen und sehnte sich nach Zweisamkeit, die er nie fand.

Horváth sah die Welt von einer höheren Perspektive, was für den hochgewachsenen Sohn eines adligen Diplomaten zunächst nicht verwunderlich ist. Den kurzzeitigen Kampf, ob er den Adelstitel für sich in Anspruch nehmen sollte oder nicht, entscheidet er zu Gunsten des Titels und sei es nur wegen der klangvolleren Trias: Ödön von Horváth. Ideologische Rückschlüsse aus diesem von ihm entschiedenen Konflikt zu ziehen, macht Wertungen Platz, die wiederum ideologisch und darum unvollständig bleiben.

Seine humorvolle schriftstellerische Begabung gepaart mit Misanthropie halfen ihm, die Theaterstücke zu schaffen, die auch nach seinem Tod in vielen Ländern und Sprachen gespielt werden und Horváth zu einem Klassiker des Theaters gemacht haben.

Sein Pessimismus, die Angewohnheit, die Welt von einem erhobenen Blickwinkel zu betrachten, sein Glaube, der ihm offensichtlich nicht half, die Menschen generell zu lieben oder wenigstens zu mögen, haben den Klassiker Horváth ermöglicht und sein Pseudonym H. W. Becker, den Schreiber schlechter und tendenziös angepasster Gebrauchsliteratur, nicht verhindert.

Horváth wird in den Jahren 1934/35 zur Fallstudie eines Intellektuellen, der sich durch Anpassung und Ausverkauf seiner Begabung an ein als falsch erkanntes Regime als gläubiger Mensch gegen sich selbst versündigt. Die Konsequenz sind die künstlerisch wertlosen unter Pseudonym geschriebenen Überbleibsel des nicht- klassischen Literaten H. W. Becker.

Horváth erkennt selbst die Schuld seines alter Egos und sagt sich in seinem Romanfragment *Adieu Europa* literarisch verbrämt von Becker los.

Diese unselige Schaffensperiode relativiert sich durch die kurze Dauer seines Aufenthalts im NS-Machtbereich. Im Oktober 1937 erschien Horváths Roman *Jugend ohne Gott* in dem Amsterdamer Exilverlag *Allert De Lange* und hatte große Breitenwirkung. „Binnen weniger Tage wurde der Roman zum literarischen Ereignis. Französische, polnische und kroatische Übersetzungen wurden vereinbart. Argentinische, englische, tschechische, schwedische, holländische und dänische Ausgaben folgten.“⁴⁸⁹ Erste Entwürfe mit dem Titel *Auf der Suche nach den Idealen der Menschheit* sind auf das Ende des Jahres 1935 datierbar⁴⁹⁰, vermutlich

⁴⁸⁹ vgl. Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke*, Bd. III, op; cit., Anmerkung p. 5*.

⁴⁹⁰ vgl. Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 13, op. cit., 153.

schrieb Horváth sie noch in Deutschland. Ebenso wie sein 1937 entstandener Roman *Ein Kind unserer Zeit* und das Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* wäre *Jugend ohne Gott* ohne die eigene Erfahrung im Nationalsozialismus nicht denkbar. Die Reflexionen des Lehrers hätten ohne die Introspektion 1934/35 nicht entstehen können.

Die Tatsache, dass Horváth in seinem ersten Entwurf von *Adieu Europa* das Wort ‚Weggang‘ gestrichen und durch ‚Emigration‘ ersetzt hat, scheint mir sehr bezeichnend für seine eigene Unschlüssigkeit. Er war sich selbst nicht sicher. Und zwar nicht, weil für ihn die Rolle des Emigranten nicht zur Verfügung stand, sondern weil ihm die Entschlossenheit anderer Schriftsteller fehlte, eindeutig zum Nationalsozialismus Stellung zu beziehen.

Sonst wäre er ganz automatisch in die Emigration gezwungen worden. Auch diese Unentschlossenheit findet sich in den Figuren des moralischen Lehrers und in *Don Juan* wieder. In diesem Zusammenhang sei auch noch einmal auf Horváths einerseits unentschlossenes wie andererseits unspektakuläres Ende der Mitgliedschaft im RDS hingewiesen: Ab dem 01.01.1935 zahlte er seine Mitgliedsbeiträge nicht mehr und wurde darum am 24.02.1937 aus der Mitgliederliste gestrichen. Dieser Haltung Horváths wird schon während seiner Zeit in Hitlerdeutschland eine Ablehnung gegenüber dieser Institution zugrunde gelegen haben. Folgende Episode zeigt noch einmal eindringlich Horváths finanzielle Situation im Jahre 1936.

Im Oktober war Horváth in Budapest. Die letzten drei Tage seines Aufenthalts verbringt er auf Margritsiget, auf der Margaretheninsel, im Hotel Palatinus. „Ich muß etwas schreiben, was Geld bringt - und sei es ein Scheißfilm“, sagt er zu seinem Bekannten Géza von Cziffra. Cziffra stellt den Kontakt zu einem ungarischen Filmproduzenten her. Der Produzent aber will von Horváth gar keine Geschichte hören. Er habe selbst genügend Einfälle. Horváth war wütend.⁴⁹¹ Die finanzielle Situation steht für alle Kompromisse immer am Anfang. Zum Vergleich möchte ich an dieser Stelle auf zwei Regisseure verweisen, die der Möglichkeit nicht widerstanden, für Hitlerdeutschland zu arbeiten, während dieser Zeit berühmt zu werden und viel Geld zu verdienen: Leni Riefenstahl und Veit Harlan, die sich beide zu weit auf das System eingelassen hatten, um sich nach dem Mai 1945 vom Stigma der Mittäterschaft zu erholen. (vgl. Anhang D) Davon kann bei Horváth keine Rede sein. Die Nazis gaben H.W. Becker auch nicht die Chance, sich so weit einzulassen, schon weil ihm die Überzeugung und das kleinbürgerliche Potential eines in dieser Zeit erfolgreichen Schreibers vom Schlage Hellmuth Lange... fehlten, um erfolgreich Nazi-Komödien zu produzieren. Aus diesem Grund musste die Tätigkeit des Literaten unter dem Pseudonym Becker scheitern.

⁴⁹¹ Traugott Krischke: *Ödön von Horváth, Kind seiner Zeit*, op. cit. 222..

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Künstler und Intellektuelle in der Diktatur‘ ist oft unerfreulich. Die Einlassungen wichtiger Schriftsteller wie Gerhart Hauptmann, Gottfried Benn oder des Philosophen Martin Heidegger stimmen traurig.

Auch die Erklärung Thomas Manns, mit der literarischen Zeitung *Die Sammlung* seines Sohnes Klaus nichts zu tun zu haben, um aus der Schweiz heraus die Verkaufsaussichten seiner eigenen Bücher nicht noch weiter zu gefährden, gehört zu den traurigen Geschichten.

Thomas Mann hat diesen kleinen, geschäftlich opportunen Ausrutscher in seiner Biografie wieder bereinigt, spätestens als er aus Amerika offen das Naziregime bekämpfte.

Gerhart Hauptmann wurde gleich nach der Befreiung von den Russen als großer naturalistischer Schriftsteller gefeiert. Erich Kästner, der mehrere Anträge zur Aufnahme in den RDS gestellt hatte, wurde sofort nach dem Krieg wieder als Autor gebraucht. Es wäre sinnloser Zeitvertreib, ihm, für den eine Emigration offenbar nicht in Frage kam, seinen ökonomischen Überlebenswillen während der langen Jahre der Naziherrschaft vorwerfen zu wollen. Kästner verstand ohnehin Schreiben weniger als die Herstellung von Kunstwerken, denn als Technik, die den Lebensunterhalt sichern soll.

Die moralische Integrität ist bei keinem dieser Autoren von der Käuferschaft ihrer Bücher existenziell in Frage gestellt worden, der nationalsozialistische Täter Heidegger wurde sofort nach dem Krieg der modischste Philosoph Frankreichs.

Nichtsdestotrotz ist es wegen der einmaligen Schrecklichkeit des Nationalsozialismus erlaubt, das Verhalten jedes Einzelnen in dieser Zeit zu hinterfragen.

Gerade durch den Prozess, den diese Nachforschungen auslösen, entsteht eine größere Reife im Umgang mit abweichendem Verhalten, abweichend von der geschönten Biografie, die ich ‚Buchdeckelbiografie‘ nennen möchte.

Horváth schrieb in seinem Aufsatz *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben*: „Der Schriftsteller ist kein Individualist. Aber: Nur Freude und Erfolg, d.h. Geldverdienen – das geht nicht! Damit verständigt er sich gegen das Talent. Und die Sünde gegen das Talent, das endet in der Hölle des Stumpfsinnes. Er wird alt und nichts. Seine Kinder werden Idioten. Verantwortung, d.h. nichts anderes, wie einfach ausgedrückt: Gewissen.“⁴⁹²

Horváth schrieb unter dem Pseudonym H. W. Becker in den Jahren 1934/35 an vordergründig unpolitischen Komödien mit. Er hatte sich mit dem Hitler-Biographen Schmidt-Pauli und Konsorten kurzfristig in schlechte Gesellschaft begeben⁴⁹³ und sich schnell wieder daraus

⁴⁹² vgl. GW IV, 670f.

⁴⁹³ Die „Literatur“ Schmidt- Paulis bezeugt anschaulich seinen Geisteszustand: In seinem Buch von 1935 *Adolf Hitler. Ein Weg aus eigener Kraft* schreibt er in der Einleitung: „Dieses Buch ist für die große Menge der deutschen Volksgenossen und Volksgenossinnen bestimmt. Es soll versuchen, einen Eindruck zu geben von dem großen deutschen Manne Adolf Hitler und seinem bisherigen Lebensweg, der in leidenschaftlichem Schwunge ein ganzes Volk mitreißt aus den Tiefen der Verworfenheit und Versklavung in die Höhe deutscher Klarheit und deutscher Befreiung. (...) Es gilt, deutschen Volksgenossen in Einfachheit und Ergriffenheit ein Werden aus eigener Kraft vor Augen zu führen. Vor Augen zu führen den Fahnenträger des Glaubens an eine deutsche Mission, der Hoffnung auf eine deutsche Zukunft und der Liebe zu seinem deutschen Volk. Aufzuzeigen das Wunder dieses Lebensweges. Denn es ist wie Tannhäuser sagt: ‚Ein unbegreiflich hohes Wunder.‘ Der Vergleich mit anderen Fahnenträgern der Weltgeschichte versagt. Alexander zog bis an den Rand der Welt Aber er eroberte in Waffen – die Fremde. Cäsar war ein genialer Feldherr. Aber er stützte sich auf die Macht eines alten Imperiums. Der Korporal Napoleon griff bis zur Kaiserkrone. Aber sie erlosch mit der Sonne seiner persönlichen Macht. Luther stiftete eine Religion. Aber Deutschland zerfiel in die Trümmer des Dreißigjährigen Krieges. Bismarck schmiedete das deutsche Reich um Preußen. Aber seine Meisterhand hielt es nur von oben zusammen. Als sie es losließ, erlosch das reine Feuer der Begeisterung bald unter der goldenen Asche des Materialismus. Hitler ist kein Feldherr. Kein Eroberer fremder Welten mit dem Schwert. Kein Usurpator kaiserlicher Würde. Er zwingt nichts von oben zusammen. Er durchglüht Deutschland von unten her. Er ist

befreit.

Am 7. März 1938 teilte Ministerialdirektor Dr. Erich Greiner im Auftrag des „Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“ dem Präsidenten der Reichsschrifttumskammer in Berlin mit, dass Horváths Roman *Jugend ohne Gott* auf Antrag der Berliner Geheimen Staatspolizei vom 10. Januar 1938 mit Aktenzeichen IIP2 4046/E, „wegen seiner pazifistischen Tendenz auf die Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ gesetzt wird. Am 14. März wird die Gestapo in Berlin beauftragt, die „etwa im Reichsgebiet auftauchenden Exemplare...einzuziehen und sicherstellen zu wollen“.⁴⁹⁴

Es bleibt am Ende dieser Arbeit festzuhalten, dass die Becker- Phase gemessen an Horváths Gesamtwerk eine *Quantité négligeable* darstellt.

Klaus Mann, der Horváth persönlich im Exil kennen gelernt hatte, schrieb 1938 über ihn:

„(...) wäre er nicht im Grunde doch ein Moralist gewesen, er hätte sich ja sehr wohl mit Nazi-Deutschland abfinden können, wo man gegen den ungarischen ‚Arier‘ wohl nicht viel einzuwenden gehabt hätte, und wo seine Vorliebe für das schaurige Groteske üppig auf ihre Kosten gekommen wäre. Indessen trennte er sich unbedingt vom Dritten Reich: zunächst wohl einfach aus Gründen des guten Geschmacks - um seiner Würde als Schriftsteller willen; dann aber auch aus einem Anstand, der mehr als nur Anständigkeit, nämlich Moral im ernstesten, tiefsten Sinne des Wortes war.“⁴⁹⁵

Diese Einschätzung Klaus Manns ist richtig. Falsch ist allerdings das seit Jahren fortgeschriebene Horváth- Bild in der Forschung. Dieses Bild wurde durch falsche Briefe seines intimen Freundes Csokors und die Beschreibung Hertha Paulis geschönt und nie hinterfragt. Die Schaffenskrise Horváths hängt direkt mit seinem Eintritt in den RDS und den Jahren 1934 bis 1936 zusammen. Der vielzitierte Einschnitt seines Werkes vom realistischen zum metaphysisch geprägten Dichter im Spätwerk ist der Wandel vom ostentativ ungläubigen Schriftsteller zu einem Schriftsteller, der sich zu seinem Glauben bekennt.

Die Becker- Phase liegt dazwischen und offenbart die leidvolle Geschichte eines Dichters, der der Versuchung nicht widersteht, sein Können für „drei Silberlinge“ zu verkaufen und sich „fremden Herren zur Verfügung stellt“.

Es gibt im Nachlass dieses Schriftstellers keine tiefschürfenden Auseinandersetzungen zu irgendeinem Thema, sei es in einem politischen, ideologischen, religiösen, psychologischen oder philosophischen Zusammenhang. Er hatte sein Literaturstudium begonnen und schnell abgebrochen, Theorie interessierte ihn nie. Aus diesem Grund gibt es von ihm keine fesselnden Aufsätze oder Essays. Er war nicht wie Thomas Mann, Brecht, Kästner, Tucholsky und manche andere seiner Zeitgenossen Literat und Dichter zugleich. Horváth war ausschließlich Dichter und

ein Bergmann mit der Fackel in der Hand im Seelenschachte des deutschen Volkes. Er ist menschengewordenes Volksbegehren. (...) Vor der völkischen Glut, die hier auflodert, schmilzt alles dahin, was nicht deutsch und echt und glaubensstark und zukunftsfest ist. Dieses Feuer, das aus den tiefsten Tiefen deutschen Seins emporschlägt, kann kein Novembersturm wieder auslöschen. Es mag von draußen durch feindliche Gewalten bedrängt werden. Aber auch sie werden es nicht ersticken können. Durch Hitler, den deutschen Grenzer, hat Gott die Fackel in deutsche Lande schleudern lassen, die nie erlöschen kann, weil sie von dem heiligen Feuer des erwachten deutschen Herzens gespeist wird. Es ist ein Wunder! Wir können, wir dürfen, wir müssen es lieben. Der Verfasser: „Aus: Dr. Edgar von Schmidt- Pauli: *Adolf Hitler. Ein Weg aus eigener Kraft*, Berlin 1935.“

⁴⁹⁴ Vermutlich hat diese Tatsache dazu beigetragen, dass die Auffassung, Horváth sei ein tatkräftiger antifaschistischer Kämpfer gewesen, dessen Bücher verbrannt wurden, sozusagen als *communis opinio* in die Literaturkritik Eingang gefunden hat.

vgl. Traugott Krischke: *Ödön von Horváth, Kind seiner Zeit*, op. cit., 250 f.

⁴⁹⁵ vgl. ebenda, 185.

der Versuch als Literat unter Pseudonym etwas zu schaffen, was ihm als Dichter widerstrebte, scheiterte.

Während der Horváth- Euphorie der 70er-Jahre wurde das Bild dieses Klassikers des Theaters in der Sekundärliteratur festgeschrieben. Der Vorwurf des Selbstverrats von Jürgen Schröder im Jahre 1976⁴⁹⁶ ist in der oft hymnischen Verehrung dieses Autors unbemerkt geblieben.

Die Becker- Periode gibt Anlass für eine Neubewertung des Dichters. Statt einer metaphysisch-verklärenden Sicht ist eine realistische Betrachtung der Biographie Ödön von Horváths und seines Werkes notwendig. Alleine die nicht- moralisierende Auseinandersetzung, die nicht von falschen Vorstellungen und Axiomen ausgeht, wie denen, dass er ein untadeliger antifaschistischer Dichter war, dessen Bücher 1933 verbrannt wurden und der 1934 nach Deutschland zurückkehrte, um schriftstellerisch gegen die Nazis zu kämpfen, können helfen, den Rang dieses Schriftstellers zu behaupten. Der Versuch einer Legendenbildung schlägt fehl.

Paris, den 20.04.2003 Karsten Brandt

PS: Gerne stehe ich auf einfache Anfrage per e-Mail für Auskünfte zur Verfügung.: KB2@free.fr

⁴⁹⁶ Jürgen Schröder : *Das Spätwerk Ödön von Horváths*, in: Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jahrgang VII/1976, 1. Halbband, Wien 1976, 50.

Benutzte Literatur

Primärliteratur von Ödön von Horváth

Ödön von Horváth: Der ewige Spießer, in: Gesammelte Werke, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Frankfurt 1987.

Ödön von Horváth: Der mildernde Umstand, in: Ödön von Horváth, Sportmärchen, andere Prosa und Verse, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 11, Frankfurt/M. 1988.

Ödön von Horváth: Don Juan kommt aus dem Krieg, Frankfurt am Main, 1975.

Ödön von Horváth: Gesammelte Werke, Bd. IV, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse, Frankfurt/M. 1971.

Ödön von Horváth: Glaube, Liebe, Hoffnung, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 6, Frankfurt/M. 1986.

Ödön von Horváth: Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß hrsg. von Klaus Kastberger, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001.

Ödön von Horváth: Italienische Nacht, in: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 3, Frankfurt/M. 1995.

Ödön von Horváth: Jugend ohne Gott, in: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 13, Frankfurt/M. 1994.

Ödön von Horváth: Jeunesse sans Dieu, Presses Universitaires de Grenoble, 1982.

Ödön von Horváth: Sladek, in: Ödön von Horváth, Gesammelte Werke, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 2, Frankfurt/M. 1983.

Ödön von Horváth: Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnete, in: Ödön von Horváth: Sportmärchen, andere Prosa und Verse, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 11, Frankfurt/M. 1988.

2. Sekundärliteratur zu Ödön von Horváth:

Actes du Colloque, Ödön von Horváth, Université de Nantes 1982.

Baur, Uwe: Horváth und die kleinen Nationalsozialisten, in: Literatur und Kritik, 125 (Juni 1978) pp. 288-294, 291.

Becher, Ulrich: Im Liliputanercafé, Begegnungen mit George Grosz,  d n von Horv th, Roda Roda, Ernst Rowohlt, Fritz Wotruba und vielen anderen, Frankfurt/M. 1985.

Boelke, Wolfgang: Die entlarvende Sprachkunst  d n von Horv ths, Studien zu seiner dramatischen Psychologie, Diss. Frankfurt/M. 1970.

Fuhrmann, Alexander: Zwischen Budapest und dem dritten Reich, Horv ths Umwege in die Emigration, in: Literatur und Kritik, Februar/März 1989, Nr. 231/232.

Fritz, Axel:  d n von Horv th als Kritiker seiner Zeit, Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen, München 1973.

Fuhrmann, Alexander: Zwischen Budapest und dem dritten Reich, Horv ths Umwege in die Emigration, in: Literatur und Kritik, Februar/März 1989, Nr. 231/232.

Hildebrandt, Dieter (Hrsg.):  d n von Horv th in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1975.

Hildebrandt, Dieter: Der Jargon der Uneigentlichkeit, Notizen zur Sprachstruktur in Horv ths ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘, in: Traugott Kriskche (Hrsg.): Materialien zu  d n von Horv ths ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘, Frankfurt/M. 1972.

Horv th- Chronik: Daten zu Leben und Werk, von Traugott Kriskche, suhrkamp taschenbuch 2089, Frankfurt/M. 1988.

Huder, Walther: Inflation als Lebensform, Gütersloh 1972.

Kienzle, Siegfried:  d n von Horv th, Colloquium Verlag, Berlin 1984.

Huish, Jan: Adieu Europa!, in Horv ths Prosa, hrsg. von Traugott Kriskche, suhrkamp taschenbuch materialien, Frankfurt/M. 1989.

Jeong-Yong, Kim: Das Groteske in den Stücken  d n von Horv ths, Frankfurt 1995.

Katalog zur 158. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum : SAG BEIM ABSCHIED, Wiener Publikumsliebblinge in Bild & Ton, Wien 1992.

Kastberger, Klaus: :  d n von Horv th, Unendliche Dummheit, dumme Unendlichkeit, Wien, 2001.

Krammer, Jen :  d n von Horv th, Leben und Werk aus ungarischer Sicht, Wien 1969.

Kriskche, Traugott: Horv th- Chronik, Daten zu Leben und Werk, Frankfurt/M. 1988.

Krischke, Traugott : Ödön von Horváth, suhrkamp taschenbuch materialien, Frankfurt/M. 1981.

Krischke, Traugott: Ödön von Horváth, suhrkamp taschenbuch materialien, Frankfurt/M. 1989.

Krischke, Traugott: Ödön von Horváth, Kind seiner Zeit, Wilhelm Heyne Verlag, München 1980.

Lechner, Wolfgang: Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths, Stuttgart 1978.

McKenzie, John R. P.: Social Comedy in Austria and Germany 1890-1933, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1996.

Melzer, Gerhard: Das Phänomen des Tragikomischen, Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horváth, Kronberg/Ts. 1976.

Rühle, Günther: Zeit und Theater 1933 - 1945 Bd. VI. Bd. 2: Von der Republik zur Diktatur (1925-1933), Propyläen Verlag Berlin 1972.

Schnitzler, Christian: Der politische Horváth, Untersuchungen zu Leben und Werk, in: Marburger Germanistische Studien, hrsg. von Dieter Bäusch, Bd. 11, Frankfurt/M., 1990.

Schröder, Jürgen: Das Spätwerk Ödön von Horvaths, in : *Sprachkunst*, 1976.

Schwarzinger, Heinz:: Ödön von Horváth, Repères biographiques 1901-1938, Paris, 1988.

Stefan, Dietrich: Gesellschaft und Individuum bei Ödön von Horváth, Interpretation anhand von Stücken bis zur Emigration, Glattbrugg 1975.

Tworek- Müller, Elisabeth: Horváth und Murnau, Ödön von Horváth - Verein, Murnau 1988.

Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, Studien und Dokumente, Berlin/Ost, 1983.

3. Andere benutzte Literatur

Adorno, Theodor W.: Stichworte, Kritische Modelle 2, Frankfurt 1980.

Anzengruber, Ludwig: Das vierte Gebot, Volksstück in vier Akten, Stuttgart 1979.

Anzengruber, Ludwig: Der Pfarrer von Kirchfeld, Volksstück mit Gesang in vier Akten, nebst einem dramaturgischen Berichte von H. Laube, Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1904, dreizehnte Auflage.

Anzengruber, Ludwig: Der Meineidbauer, Volksstück mit Gesang in drei Akten, Stuttgart, 1994.

Bauer, Gerhard: Gefangenschaft und Lebenslust, Oskar Maria Graf in seiner Zeit, Süddeutscher Verlag, München 1987.

Bermann Fischer, Gottfried: Bedroht - Bewahrt, Der Weg eines Verlegers, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1986.

Clair, René: Kino, vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950, Zürich 1995.

Csokor, Franz Theodor: Zeuge einer Zeit, München - Wien, 1964.

Csokor, Franz Theodor 1885 – 1969, Lebensbilder eines Humanisten, hrsg. Von Ulrich N. Schulenburg unter Mitarbeit von Helmut Stefan Milletich, Wien 1992.

Die Sammlung, 1. Jg. 1934, Reprint, Verlag Zweitausendeins, München 1986.

Die Weltbühne, Der Schaubühne XVIII Jahr, Wochenschrift für Politik- Kunst- Wirtschaft, Hrsg. von Sigfried Jacobsohn, vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918-1933, Athenäum Verlag, Königstein/Ts. 1978.

Finck, Werner: *Alter Narr - was nun?*, München –Berlin 1972.

Fritz, Walter : Kino in Österreich 1929-1945, Der Tonfilm, Wien 1991.

Graf, Oskar Maria: Reden und Aufsätze aus dem Exil, hrsg. von Helmut Pfanner, Süddeutscher Verlag, München 1989.

Gumbel, Emil Julius: Vom Fememord zur Reichskanzlei, Heidelberg 1962, 27 ff.

Gumbel, Emil Julius: Verschwörer, Beiträge zur Geschichte und Soziologie der deutschen nationalistischen Geheimbünde seit 1918, Wien 1924; Nachdruck: Karin Buselmeier, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 1979.

Harlan, Veit: Souvenirs ou Le cinéma allemand selon Goebbels, Paris, 1974.

Hörbiger, Paul: Ich hab für euch gespielt, Erinnerungen, Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH München 1994.

Ihering, Herbert: Von Josef Kainz bis Paula Wessely, Schauspieler von gestern und heute, Heidelberg- Berlin- Leipzig, 1942

Jungk, Peter Stephan: Franz Werfel, Eine Lebensgeschichte, S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1988.

Kantorowicz, Alfred: Exil in Frankreich, Merkwürdigkeiten und Denkwürdigkeiten, Schönmeyer Universitätsverlag, Bremen 1971.

Katalog zur 158. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum : SAG BEIM ABSCHIED, Wiener Publikumsliebblinge in Bild & Ton, Wien 1992.

Klemperer, Victor: LTI (Lingua Tertii Imperii), Notizbuch eines Philologen, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1985.

Klemperer, Victor: Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten, Tagebücher 1933 – 1941, Berlin 1995.

Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, aus: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977.

Kracauer Siegfried : Von Caligari zu Hitler, Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt/Main, 1984.

Mann, Klaus: Der Wendepunkt, Hamburg 1999. Rowohlt Verlag

Mann, Thomas: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932 - 1955, Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1975.

Mauch, Hans Joachim: Nationale Wehrorganisationen in der Weimarer Republik, Zur Entwicklung des Paramilitarismus, Frankfurt/M. 1982.

Mayer, Hans: Über Deutsche und Deutschland, Frankfurt/M., 1993.

Nestroy, Johann: Einen Jux will er sich machen, Posse mit Gesang in vier Aufzügen, Stuttgart 1998.

Ossietzky, Carl von: Areopag, in Ders: Rechenschaft, Publizistik aus den Jahren 1913-1933, Frankfurt/M. 1984.

Raimund, Ferdinand: Der Verschwender, Original- Zaubermärchen in drei Aufzügen, Stuttgart, 1994.

Raimund, Ferdinand: Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär, Romantisches Original- Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen, Stuttgart 1994.

Rathkolb, Oliver: Führertreu und Gottbegnadet, Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.

Riefenstahl, Leni: Memoiren, Darmstadt 1987.

Rohrwasser, Michael: Oskar Maria Grafts Antiintellektualismus, in Oskar Maria Graf, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, edition text + kritik, München 1986.

Pauli, Hertha: Der Riß der Zeit geht durch mein Herz, Ein Erlebnisbuch, Paul Zsolnay Verlag G.m.b.H., Wien/Hamburg 1970.

Reinhard, Stephan (Hrsg.): Die Schriftsteller und die Weimarer Republik, Ein Lesebuch, , Berlin 1992.

Rüther, Günther (Hrsg.): Literatur in der Diktatur, Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus, Paderborn; München; Wien; Zürich 1997.

Speer, Albert: Erinnerungen, Frankfurt/M. 1969.

Strothmann, Dietrich: Nationalsozialistische Literaturpolitik, Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1985.

Gabriele Tergit: Atem einer anderen Welt, Berliner Reportagen, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1994

Theweleit, Klaus: Männerphantasien, Bd. 1, Frankfurt/M. 1977.

Walter, Hans- Albert: Deutsche Exilliteratur 1933 - 1950, Bd. 1, Bedrohung und Verfolgung bis 1933, Darmstadt und Neuwied, 1973.

Witte, Karsten: Lachende Erben, Toller Tag, Berlin 1995.

Zuckmayer, Karl, Geheimreport, Göttingen 2002.

4. Nachschlagewerke:

Das große Lexikon der Vornamen, Hamburg 1999.

Glenzdorfs Internationales FILM-LEXIKON,
Biographisches Handbuch für das gesamte Filmwesen, Bad Münden, 1960.

The National Union Catalogue, Pre – 1956 Imprints, London 1974.

Wendtland, Karlheinz: Deutsche Spielfilmproduktion 1933-1945, Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis ?, herausgegeben vom Autor, Karlheinz Wendtland, Frankentaler Ufer 13A, 1000 Berlin 46, 1986.

Karsten Brandt
 8, rue Lallier
 75009 Paris
 Tel: 01 40 16 55 61
 Fax: 01 42 81 91 91
 e-mail : KB2@free.fr

LEBENS LAUF

geboren 25. 05. 1960 in Düsseldorf / Deutschland / verheiratet / zwei Kinder

STUDIUM: 1981 - 1987 Germanistik, Romanistik (Italienisch), alte Geschichte
 an der Universität Köln (1985 Urlaubssemester USA)
 Juli 1987 **Magister artium**

November 1094: **D.E.A.** Lettres et culture (Diplomstudium an der Universität Paris VIII in Paris) Note: sehr gut

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

1987 - 1989 -Mitarbeiter in einem Marktforschungsinstitut in Köln (Marktstudien über Zigaretten, Zahnpasta, Getränke...)

1989- 1990 -Arbeit als angestellter Übersetzer und Kundenbetreuer bei einem internationalen Rechtsanwaltsbüro in Leverkusen für italienische Versicherungsgesellschaften (GENERALI, UAP ITALIA, ANIA...),

1990 - 1992 -Sachbearbeiter bei der Gesellschaft **INTALINFO**, verantwortlich für die Kommunikation zwischen italienischen Versicherungen und Leasinggesellschaften, deutschen Behörden, Scotland Yard und Rechtsanwälten in Italien, Frankreich, Belgien und Deutschland

seit 1993 -Verkäufer von Sprachkursen an der Sprachschule **Steinberg**
 Deutschlehrer in Paris für die Sprachschule **NOUVELLES FRONTIERES LANGUES** in Paris. Sprachtraining für Manager in verschiedenen Branchen und Gesellschaften wie: AXA, BOUYGUES, COMPAGNIE BANCAIRE, PARIBAS, FRANCE LOISIRS, GEC ALSTHOM, YVES ROCHER...
 -Animation von Konferenzen in der Bank **CREDIT NATIONAL (NATEXIS)** zu verschiedenen Themen wie: *deutsches Kino; das deutsche Banksystem* (mit Beteiligung eines Vertreters der deutschen BUNDESBANK; *die deutsche Wirtschaft* mit einer Repräsentantin der deutschen Botschaft; Grundbucheinträge, Unterschiede im deutsch-französischen Hypothekenrecht

- seit 1995** -freier Mitarbeiter als Lehrer am **GOETHE INSTITUT** in Paris
 -Lehrbeauftragter an der **Universität Paris 13** für Studenten der Kommunikation und Verlagswissenschaften
- Februar 1995** -Animateur eines englisch-deutsch-französischen inter-kulturellen Seminars für Manager der größten Gesellschaft für Energiewirtschaft in Frankreich: **EDF** in Lyon
- seit 1996** -Lehrbeauftragter an der Hochschule für Wirtschaft und Verwaltung **I.P.A.G.** in Paris
- seit 1997** -Lehrbeauftragter für internationales Marketing an der **I.P.A.G.**
- November 1997** -Konferenz über die Unterschiede der Firmenkultur zwischen Frankreich und Deutschland an der **Universität für Betriebswirtschaft Wiesbaden**
- seit 1998** -Messeorganisation auf der **PSI 1998 und 1999** für Werbeträger in Polypropylen(Mousepads)
- Mitglied der **Jury** für das Examen Wirtschaftsdeutsch an der **Deutsch - Französischen Industrie- und Handelskammer** in Paris
- April–September 1999** -Lehrauftrag an der Eliteuniversität **SCIENCES PO** in Paris
- seit 09 / 1999** -Deutschkurse für Informatikstudenten an der Universität **Paris-Dauphine**
- Sprachen:** Französisch, Englisch, Italienisch fließend; Spanisch : gute Grundkenntnisse; Deutsch (Muttersprache)
- Hobbies:** Tennis, Tauchen, Gesang
- Referenzen :** Herr Seuboth, Direktor des GOETHE-Instituts Paris Condé

Anhang A

Exkurs zu: DER PFARRER VON KIRCHFELD

Ein Vergleich des Volksstücks *Der Pfarrer von Kirchefeld* von Ludwig Anzengruber mit Ödön von Horváths Exposé

EINLEITUNG

Das Theaterstück *Der Pfarrer von Kirchefeld* von Ludwig Anzengruber, das Horváth als Vorlage für sein Exposé nutzte, ist ein ‚Volksstück mit Gesang in vier Akten‘ uraufgeführt am 05. November 1870 im *Wiener Burgtheater*⁴⁹⁷. 1904 erschien in der *Cottaschen Buchhandlung* der gedruckte Text. Diesem Text stellte der Verfasser ein Vorwort voran. Unter dem Titel *Mit Verlaub, lieber Leser* schreibt Anzengruber „(...) Wer mit der Darstellung dieses Stückes schon vertraut ist, wird auf verschiedene Stellen stoßen, welche für ihn den Reiz der Neuheit haben werden (ob auch einen anderen, erlaube ich mir nicht zu entscheiden); dieses Plus an Gedanken und Worten ist dadurch entstanden, daß ich, unbekümmert um die Striche, welche die Zensur und die Theaterregie angebracht haben, das Werk so, wie es niedergeschrieben wurde, in Druck legen ließ.“⁴⁹⁸

Der Leser erfährt, dass dieses Stück bei seiner Uraufführung der Zensur unterworfen war und der Autor sich offensichtlich bei dem Druck des Werkes über die Zensur hinwegsetzte.

Bei der Adaption des Anzengruber- Stoffes durch Ödön von Horváth, einem nachgeborenen Autoren, ist dieser Hinweis insofern interessant, als Horváth sein Exposé für die deutsche Filmindustrie geplant hatte, die seit dem Inkrafttreten des „Reichslichtspielgesetzes“ am 01.03.1934 ebenfalls eine ideologische Zensur ausübte.⁴⁹⁹

Unter verschiedenen Herrschaftssystemen mussten also beide Autoren – unter anderen Vorzeichen - Rücksicht bei der Abfassung eines künstlerischen Werkes nehmen.

Horváth hatte sich einmal in einer kurzen theoretischen Form zur Zensur geäußert: „Es ist der Vorteil der Zensur schon immer gewesen, daß der Zensurierte sich anstrengen muß, Bilder zu finden. Die Zensur fördert also die Bildbegabung, die visionäre Schau, mit anderen Worten : aus der Zensur entsteht das Symbol. Und auch kein dichterisches Bild. Denn ein dichterisches Bild, das der Zensur gefällt, ist kein dichterisches Bild, sondern die Träumerei einer unbefriedigten Briefschreiberin. Sie werden nun mit Recht einwenden, daß wir keine Zensur haben oder nur so ein ganz bisserl eine, die sich auf alle öffentlichen Gebiete, auch des Geisteslebens erstreckt. Nun, es ist möglich, daß der eine oder andere Staat des Abendlandes keine Zensur hat, so besteht aber eine individuelle, und die besteht immer. Und so wollen wir nun die Zensur definieren. Die Zensur ist ein Produkt der Angst. (...)“⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ Die Akte sind unterteilt in: erster Akt: acht Szenen, zweiter Akt: vier, dritter Akt: sieben und vierter Akt: sieben Szenen.

⁴⁹⁸ Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchefeld*, Volksstück mit Gesang in vier Akten, nebst einem dramaturgischen Berichte von H. Laube, Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1904, dreizehnte Auflage.

⁴⁹⁹ Das Gesetz sah eine Vorzensur aller Filme durch den Reichsfilm dramaturgen vor. Schon ab November 1933 wurde von der Reichsfilmkammer diese Zensur definiert: „... die Produktion in Fragen des Manuskripts und bei der Umarbeitung zu beraten (...) und zu verhindern, daß Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen.“ vgl: Karsten Witte: *Lachende Erben, Toller Tag*, Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995, 79.

⁵⁰⁰ vgl. GW IV, 668.

Horváths theoretische Ausführungen zur Genese des Symbols sind leider nicht sehr ausführlich.⁵⁰¹

Allerdings war er sich wie sein Vorgänger als Schreiber von Volksstücken Ludwig Anzengruber der Problematik der Zensur bewusst.

Während Horváth im 20. Jahrhundert dem Publikum einen Spiegel vorhielt und nach eigener Aussage gegen die Lüge und Dummheit ankämpfte, wollte Anzengruber, der das Volkstheater als ‚moralische Anstalt‘ auffasste, im 19. Jahrhundert mit seinen Stücken belehrend und aufklärerisch sein. Er widmete sich sozialen und klerikalen Fragen und wollte mit seinem Theater bewusstseinsverändernd wirken.⁵⁰² In diesem Sinne wirkt der Gattungsbegriff Volkstheater euphemistisch. Es sind im Dialekt geschriebene Dramen bzw. Volkstragödien.⁵⁰³ Anzengruber kündigte sein sieben Jahre später geschriebenes Volksstück *Das vierte Gebot* auch als Trauerspiel an. Später änderte er die Gattungsbezeichnung in ‚Volksstück‘, was ihm für ein im Dialekt geschriebenes Schauspiel weniger präventiv erschien.⁵⁰⁴

Bei der Uraufführung seines Stücks war der am 29.11.1839 geborene Ludwig Anzengruber 30 Jahre alt; die Entstehung des Exposés ist nicht genau zu datieren, dürfte aber, da Horváth diese Adaption noch unter seinem richtigen Namen an Filmproduzenten verschickte, noch vor seinem Eintritt in die „Reichschrifttumskammer“ im Juli 1934 geschrieben worden sein. Der am 09.12.1901 geborene Horváth war also bei der Abfassung seines Exposés zwischen 31 und 32 Jahre alt. Die Quasi- Gleichaltrigkeit der beiden Schriftsteller ist insofern interessant, als das Alter oft in einem Zusammenhang mit der Stoffwahl steht. Der revolutionäre Gehalt des Anzengruber-Stücks *Der Pfarrer von Kirchfeld* ist mit Horváths frühem Theaterstück *Revolte auf Cote 3018* vergleichbar, das dieser schrieb, als er 26 Jahre alt war.

Anzengruber war von der Idee überzeugt, dass das Theater auch als eine Gewissensanstalt zu betrachten sei. Beide Autoren fühlten sich in ihrem Schaffen einem allgemeinen menschlichen Anliegen verpflichtet.

Anzengruber kämpfte im *Pfarrer von Kirchfeld* gegen Klerikalismus, feudales Denken und für die Priesterehe.

In den Werken beider Autoren findet sich somit eine Tendenz, die in der Wahl von Stoff und Gattung eine gewisse Nähe aufweist. Um so erstaunlicher ist aber, wie ich im Folgenden zeigen möchte, der Umgang des nachgeborenen Horváth mit dem Stück seines Vorgängers und dessen Adaption.

Während für Anzengruber *Der Pfarrer von Kirchfeld* der erste große Bühnenerfolg war, war Horváth bereits ein in Deutschland und Österreich bekannter - wenn auch umstrittener - Schriftsteller. 1931 hatte er von Carl Zuckmayer den wichtigsten deutschen Literaturpreis dieser Zeit, den Kleist- Preis erhalten, war jedoch zur Zeit der Entstehung dieses Exposés wegen Spielverbots seiner Stücke in Nazi-Deutschland und abgesagten Aufführungen in Österreich in finanzieller Bedrängnis. In der Nische Unterhaltungsfilm fand er vor allem eine Möglichkeit,

⁵⁰¹ Es handelt sich bei diesem Text um den Entwurf zu einem offenbar nicht gehaltenen Vortrag, der vermutlich um das Jahr 1936 entstand, mit dem Titel *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben*. Der übrige Text ist nicht dazu angetan, Horváths Stellung zu diesem interessanten Thema näher zu beleuchten.

⁵⁰² vgl. Mechthild Keller im Nachwort zu Ludwig Anzengruber, *Das vierte G*

⁵⁰³ Wilhelm Zentner weist in seinem Vorwort zu *Der Meineidbauer* darauf hin, dass es sich um eine Mundart handelt, die „keinem der Dialekte des bayrisch- österreichischen Sprachgebiets unmittelbar nachgebildet ist, sondern eher eine selbstgeprägte, die überdies mit einer gewissen dichterischen Freiheit behandelt wird.“

vgl. Ludwig Anzengruber, *Der Meineidbauer*, Volksstück mit Gesang in drei Akten, Stuttgart, 1994, 7f.

⁵⁰⁴ vgl. Mechthild Keller, op. cit., 98.

seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen der beiden Autoren müssen einem Vergleich der Vorlage mit seiner Adaption vorausgeschickt werden, weil sie bei der Interpretation unerlässlich sind.

Das durchgängig im Dialekt geschriebene Stück (nur die *Pfarrer Hell* und *Vetter* sowie der *Graf Finsterberg* sprechen Hochdeutsch) eignete sich in seiner Anlage als Volksstück für eine Bearbeitung durch Ödön von Horváth. Im folgenden werde ich die im Stück vorkommenden Themenkomplexe und Motive deutlich machen und im zweiten Schritt Horváths Exposé gegenüberstellen, um zu zeigen, auf welche Weise Horváth die Szenen, Motive und Figuren des Originals umarbeitete.

Die Vorlage

Im Vorwort verweist Ludwig Anzengruber auf die Urheberschaft der im Stück vorkommenden Lieder: „Indem ich mich solchergestalt von dem Leser auf der Schwäche literarischer Eitelkeit ertappen lasse, kann ich es ihm um so weniger ersparen, meinen Charakter an einer anderen Stelle in den sanften Lichtern der Entsagung und des Dankes glänzen zu sehen.

Weder den Nachlesern, die das Stück schon von der Bühne her kennen, noch den Nurlesern, die es nie aufgeführt gesehen haben, wollte ich das liebe Lied: ‚Darf ich’s Büberl liab’n?‘ entziehen; die ersteren hätten es gewiß sehr vermißt, die anderen wird die Zugabe sicherlich freuen. Dieses Lied, wie alle im Stücke vorkommenden Gesänge von dem verdienstvollen Kapellmeister Adolf Müller sen. allerliebste in Musik gesetzt, ist nach der Bühnensprache eine ‚Einlage‘, es ist nicht von mir und ferne davon mich mit fremden Federn schmücken zu wollen, gebe ich bekannt, daß P. K. Rosegger es ist, welcher dieses Gedicht ersonnen und zum Frommen aller verliebten ‚Diandeln‘ von der höchsten Instanz, ‚n Herrgott‘ die bejahende Erledigung der Frage, ob’s Büberl geliebt werden darf, erwirkt hat.“⁵⁰⁵

Diese Erklärung ist für den Vergleich mit Horváths Exposé wichtig, weil Anzengruber hier so etwas wie eine persönliche Ehrenerklärung für Adolf Müller abgibt und P. K. Rosegger als Urheber des Lieds nennt. Außerdem bekennt er seine Affinität zu den Liedern. Es ist nicht nachzuweisen, ob Horváth dieses Vorwort gelesen hatte. Es erscheint merkwürdig, dass Ödön von Horváth, der nach Aussagen seines langjährigen Freundes, Hans Geiringer, Schnadahüpferl’n liebte⁵⁰⁶ im Unterschied zum Exposé für *Brüderlein fein* die Lieder der Raimund-Stücke nutzen wollte, während er in diesem Exposé gänzlich auf die Liederlagen verzichtet.

Der erste Akt von *Der Pfarrer von Kirchfeld* beginnt mit einem Vorspiel, bevor der Vorhang sich öffnet: Der Zuschauer hört eine Ouvertüre von Jagdfanfaren, die mit dem Öffnen des Vorhangs endet. Die erste Szene des ersten Akts beginnt vor den Kulissen einer Gebirgslandschaft, links ist ein kleines Wirtshaus zu sehen.

Zwei Personen, der *Graf Finsterberg* und sein Revierjäger *Lux* betreten die Bühne und *Finsterberg* hält seinem Jäger eine Rede, die einen Themenkomplex andeutet, der für den Verlauf des Stückes ausschlaggebend ist:

a) Die politisch - klerikale Auseinandersetzung im Stück

Zu Beginn kennzeichnet *Finsterberg* seine Position in einem Monolog, den er seinem Revierjäger *Lux* hält:

„Da stehen die gewaltigen vielhundertjährigen Stämme, die durch die Sonne Gottes großgezogen worden sind, da stehen sie weit gebreitet auf dem Boden, der ihnen gehört, da sie in ihm wurzeln

⁵⁰⁵ Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit., 4.

⁵⁰⁶ „Musik liebte er - wie ich. Doch glaube ich, daß er nicht allzu viele philharmonische Konzerte in seinem Leben gehört hatte. Dagegen konnte er irgendwo in den Alpen stundenlang in einem verräucherten Wirtshaus sitzen und entzückt der Zither und den ‚Schnadahüpferl’n‘ lauschen. Hans Geiringer: *Kleinigkeiten aus Horváths Leben*, in: Horváth Blätter 2: Sportmärchen und Verwandtes, Göttingen, 1984, 99.

und dehnen sich durch den ganzen Raum, der ihnen zur Entfaltung verliehen ward, und das ist ihr Recht, denn den brauchen sie, auf dem stehen sie - weiß er nun, Lux, warum das Unterholz ihnen nicht über den Kopf wachsen kann?“⁵⁰⁷

Lux hat intuitiv die Metapher der alten Bäume, die viel Platz brauchen, die *Finsterberg* mit dem Adel gleichsetzt, verstanden, aber der *Graf Finsterberg* führt sein Gleichnis unmissverständlich aus:

„Finsterberg (jetzt erst mit Befriedigung schnupfend).

Sieht er, Lux, so ist's, das ist die Weltordnung, das ist der Ständeunterschied; wie die großen Waldbäume, das Unterholz vor dem Sturm, so schützen wir die Leute, wie Er ist, vor den bösen Gewitterstürmen der Neuzeit! (plötzlich launig.) Sag' er mal, Lux, wenn so ein Unterholz über die andern hinausschießt, daß er befürchten muß, es fährt seinen alten Kernstämmen mit den Ästen in die Quere, was thut er da?

Lux.

Versetzen, Excellenzherr, natürlich, versetzen den Waldverderber.

Finsterberg (nickt lächelnd)

Ja, ja, daß ihm der Hochhinaus die andern Unterhölzer nicht verdirbt, durch die böse Lockung, versetzen, versetzen! Und wenn er das nicht verträgt?

Lux.

Zehrt er ab, verdirbt. Ist aber kein Schade“⁵⁰⁸

Diese Metapher verweist als Prophezeiung auf das Ende des Stückes.

In diesem Augenblick betritt *Pfarrer Hell* die Bühne und es entspannt sich ein Dialog zwischen dem klerikal- konservativen *Finsterberg* und seinem Kontrahenten *Hell*.

Finsterberg schickt seinen Jäger *Lux* weg, um mit *Hell* alleine reden zu können.

In einem langen Dialog um klerikale Fragen wirft *Finsterberg Hell* Abweichungen seiner Lehre von der herrschenden Lehrmeinung der Kirche vor. *Graf Finsterberg* hält es für *Hells* größte Verfehlung, das Volk davon abzuhalten, zu den Versammlungen zu wallfahren, worauf *Hell* zu seinem Verhalten steht und erwidert, dass es sich bei diesen Versammlungen um eine selbstmörderische Bewegung gegen das sich verjüngende Vaterland handelt.

Finsterberg erwidert darauf: „Was Vaterland - mit solchen Gesetzen? Herr, dort ist unser Vaterland, jenseits“⁵⁰⁹ In Klammern steht hinter diesem Ausruf die Regieanweisung: „(weist gegen die Berge, verbessert aber rasch die Richtung des Armes gegen den Himmel)“⁵¹⁰

Bei dieser Auseinandersetzung geht es vermutlich um die vor dem deutsch-französischen Krieg besonders virulente Frage der deutschen Einheit und wenn *Finsterberg* zuerst gegen die Berge weist, meint er wahrscheinlich Deutschland und mit dem Vaterland einen großdeutschen Bund unter Einschluss Österreichs.

Die Auseinandersetzung wird jedoch im weiteren nicht politisch zugespitzt, sondern bleibt klerikal:

„Finsterberg.

Was wollen Sie? Die Gesetze der Kirche und die Gesetze des Staates dürfen nicht miteinander in Kollision geraten!

Hell.

Sonst heben sie sich gegenseitig auf, das war auch meine Furcht, darum handelte ich so und anders nicht!

Finsterberg.

Schreckt Sie der Kampf? Pah, die Kirche hat dabei nichts zu fürchten, die Kirche ist ewig!

⁵⁰⁷ ebenda, 10.

⁵⁰⁸ ebenda, 10 f.

⁵⁰⁹ ebenda, 17.

⁵¹⁰ ebenda, 17.

Hell.

Der Mensch jedoch ist's nicht, sollen alle Segnungen und Tröstungen der Kirche für diese und vielleicht für mehrere Generationen sistiert werden - und warum? Um Sturm zu laufen gegen das Vaterland? Herr, das kann niemand fordern!

Finsterberg.

Man kann's, man wird's! Glaubt Ihr, umsonst ist jetzt die ganze Christenheit zu Rom versammelt? Von dort wird Euch der Tagbefehl und, Hell, ich rat's Euch gut, dem gehorcht!⁵¹¹ (Der Graf spricht vermutlich an dieser Stelle vom 1. Vatikanischen Konzil 1869/70. Anm. d. V.)

Hell (schmerzlich)

Also doch!? Wie oft schon lag wie hier das Morgengrau, eine nahende, neue Zeit, über der schweigenden Erde, da traten sie zur Kirche heran, die vorwärtsdrängenden Gestalten, da bot Calvin, da bot der Wittenberger Mönch die Hand, jedoch die Hand ward nicht erfaßt, der Schritt ward vorwärts nicht gethan; in dem Entsetzen, das die Lenker faßte, geschah es stets zurück (Zum Himmel) Und doch, die Sonne neuer Zeit, sie fand noch immer deine Kirche, o laß sie jetzt doch nimmermehr sündigen auf ihre Ewigkeit!⁵¹²

In einer an den Vormärz erinnernden Sprache manifestiert *Hell* seine politisch verstandene Aufgabe:

„Nun setzt sich in der Kirche fort der Kampf des Tages, das heilige Buch ist von der Kanzel ganz verschwunden und wie wenn er sie als Verlobte verkündigen wollte, wirft der Prediger den Glauben und die Politik von der Kanzel unters Volk.“⁵¹³

In diesen Sätzen drückt sich in dem 1870 fertiggestellten Theaterstück nicht nur der revolutionäre Geist des Stückes, sondern auch der dezidierte Antikatholizismus Anzengrubers aus, welcher im katholischen Österreich als reiner Antiklerikalismus empfunden werden musste.⁵¹⁴

Finsterberg bemerkt auch folgerichtig: „Wie Ihr bei solcher Ansicht noch in unserer Gemeinschaft bleiben mögt, begreif' ich nicht.“⁵¹⁵

An dieser Stelle bekommt die Sprache *Hells* einen revolutionär anklagenden Charakter:

„Hell.

Das ist's, so war's noch immer! Wenn einem sein Gewissen höher galt, als Euer Meinen und heiliger sein Beruf, als Euer Vorteil, da saht Ihr zu, wie er mit Geschick wohl zu verlieren war, dann hieß es: Er war ein Apostat! Mit Denkenden unter Euch könnt Ihr nur in zwei Arten rechnen, als Gleichgültige oder Abtrünnige löst Ihr sie auf; ich bin weder zu dem einen noch zu dem anderen zu gebrauchen, ich bleibe, wie ich bin!“⁵¹⁶

Daraufhin bedroht *Finsterberg* ihn: „Dann hütet Euch vor der Exkommunikation!“ (...)⁵¹⁷

Anzengruber vermeidet in dieser politisch- klerikalen Auseinandersetzung politische Festlegungen. Begriffe wie Freidenkertum, Sozialismus o. Ä. kommen nicht vor.

Im Gegensatz zu den Naturalisten, die theoretisch vorgaben, die Erscheinungswelt ohne Tendenz, kompositorischen Zwang und weltanschauliche Prämisse ablichten zu wollen, scheut Anzengruber auch in anderen Bühnenstücken nicht davor zurück, das Theater

⁵¹¹ ebenda, 17.

⁵¹² ebenda, 18.

⁵¹³ ebenda, 19.

⁵¹⁴ Theodor Fontane brachte nach der Aufführung des Volksstücks *Das vierte Gebot* am 2. März 1890 durch die *Freie Volksbühne* dieses Stück ohne die zensurverordneten Streichungen heraus. Er entkräftete den Vorwurf, das Stück richte sich an die Kinder und fordere zum Ungehorsam heraus, sondern es „predigt den Eltern, die dieser Predigt nur zu bedürftig sind [...]“ vgl. Mechthild Keller, op. cit. 87.

⁵¹⁵ Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit., 20.

⁵¹⁶ ebenda, 20.

⁵¹⁷ ebenda, 20.

bewusstseinsstiftend als pädagogisches Mittel gegen die damals herrschende Union von Thron und Altar in demokratischer und liberaler Absicht einzusetzen.⁵¹⁸

In diesem ersten wichtigen Bühnenstück Anzengrubers wird schon eine Tendenz deutlich, der er auch in späteren Stücken treu bleibt. Sein Volksstück *Das vierte Gebot* von 1877 ist ebenfalls eine Auseinandersetzung mit der Lehrmeinung der Kirche- hier des alttestamentarischen vierten Gebots „Du sollst Vater und Mutter ehren!“. Am Beispiel dreier Familien wird das vierte Gebot durchgespielt und Anzengruber zeigt, wie die Formel, Vater und Mutter ehren zu sollen, sinnentleert wird bzw. sich ins Gegenteil verkehrt, wenn dieses Gebot von nicht-ehrenhaften Vätern und Müttern zum Unglück der Kinder missbraucht wird.⁵¹⁹

In *Der Pfarrer von Kirchfeld* werden die zwei Protagonisten *Pfarrer Hell* und *Graf Finsterberg* von Anzengruber namentlich in einer typologischen Absicht gekennzeichnet, die deren Weltanschauung deutlich machen. sollen: hell und finster = dunkel.⁵²⁰

Ein anderer, religiöser Konflikt wird ebenfalls behandelt und verdient besondere Aufmerksamkeit:

b) Das Thema der Zivilehe

Das Thema der Eheschließung zwischen Katholiken und Protestanten wird von Anzengruber in der dritten Szene dramatisiert: Nach dem Abgang *Hells* in der zweiten Szene steht die Regieanweisung:

„(Schon nach dem Abgang *Hells* beginnt die Musik pianissimo einzelne Stellen des Wallfahrerchors und Hochzeitreigens, beide Tonstücke zugleich wie in Tönen herübergeweht, zu spielen.)“⁵²¹

Mit den Melodien charakterisiert Ludwig Anzengruber die ideologischen Gegensätze zweier Gruppen, die jetzt auf die Bühne treten, im Konflikt um die Frage nach der Richtigkeit der Zivilehe. Es folgen zwei Aufzüge von verschiedenen Seiten: von der einen der Brautzug der Verlobten *Thalmüller- Loisl* und der lutherischen *Bernbrunner Franzl* aus Kirchfeld, von der anderen eine Gruppe aus Altötting auf dem Weg nach Matrey, wo, wie der Leser erfährt, eine reaktionäre Versammlung stattfindet, angeführt vom *Schulmeister*, der dem Brautzug den Weg versperrt.

Der *Schulmeister* wendet sich an den Bräutigam und versucht ihn von der Sündhaftigkeit seines Tuns zu überzeugen:

„(...)Thalmüller- Loisl, öffentlicher Sünder, tritt vor, ich beschwöre dich, tritt vor! Siehst du nicht in dieser wunderbaren Begegnung, die ist, als ob sich dir die Heerscharen des Himmels selbst entgegenwürfen, einen Fingerzeig des Himmels! Noch ist es Zeit, laß die unheilvolle Hand der Ketzerin fahren! Willst du der erste sein, der unserem Lande das verdammungswürdige Beispiel einer solchen Ehe gibt?“⁵²²

Der *Thalmüller-Loisl* antwortet verlegen, dass doch einer anfangen muss, worauf der *Schulmeister* eine lange Rede gegen die Möglichkeit und Sündhaftigkeit einer solchen Mischehe hält, wobei er sich aufgrund seiner reaktionär- religiösen Weltanschauung als Gesinnungsgenosse und Vollstrecker des *Grafen Finsterberg* entpuppt.

⁵¹⁸ vgl. Mechthild Keller, op. cit., 102.

⁵¹⁹ ebenda., 97 f..

⁵²⁰ Diese Einschätzung wird von Heinrich Laube im Nachwort der zitierten Ausgabe bestätigt: „Die Namen Finsterberg und Hell bezeichnen die Gesinnungen der beiden Männer. Eine spitzfindige Debatte über allgemeine Fragen der Aufklärung läßt uns mehr ahnen und verstehen, um was es sich denn im besonderen handeln möge. Der Instinkt sagt dem Publikum: das ist ein feudal- klerikaler Graf und der Pfarrer ist josephinisch freisinnig, ...“ in: Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit. 100.

⁵²¹ ebenda, 21.

⁵²² ebenda, 25.

In die Diskussion mischt sich der *Michel* ein, der die Rechtmäßigkeit dieser Ehe verteidigt und sich im weiteren bei der Entscheidung, nicht an der Versammlung in Matrey teilzunehmen auf den *Pfarrer Hell* beruft. Der *Schulmeister* bezeichnet daraufhin den *Pfarrer Hell* als einen reißenden Wolf im Schafspelz.⁵²³

Loisl verbittet sich die Beschimpfung des *Pfarrers Hell* und erzählt, dass der Pfarrer seine Braut sogar vor der Kirche gesegnet hat, betont aber gleichzeitig, dass er das nicht in der Kirche hat machen können.

Der *Schulmeister* muss den Kirchfelder Brautzug vorbeilassen und *Michel* singt ein Lied mit Chor:

„ ‘s nimmt einer gar oft a
Rechtgläubige Dirn,
Die nachhert im Ehestand
Thut erst protestier’n

Doch wenn ihm in d’ Aug’n
A Luthrische lacht,
Kann’s sein daß inr Ehestand
Katholisch er’s macht!
(Jodler mit Chor, Tanz)

Geht’s, schimpft’s nöt,
Des ketzrische Bruat,
A lutherisch Derndel
Bußt grad a so gut!
Es ist der Gottseg’n
bei ihr net verdurb’n,
A lutherisch Weiberl
Kriegt a klane Bub’n!
(Jodler mit Chor)“⁵²⁴

Zur Bestürzung des *Schulmeisters* singen seine Wallfahrer am Ende mit.

In diesem Lied wird antiklerikale Gesinnung volkstümlich zum Mitsingen inszeniert, und Anzengruber gibt von der Bühne herab antikatholischen Anschauungsunterricht.

Das Volkstheater im 19. Jahrhundert war neben den Kalendern meist die einzige außerkirchliche Institution der Erwachsenenbildung. Anzengruber war sich dessen bewusst und er setzt das Bühnenspiel didaktisch als Mittel seiner pädagogischen Ziele ein, wobei er aufklärerisch das Volk für seine Ansichten gewinnen will.⁵²⁵

Der Kampf wird vom *Schulmeister* auf der Liedebene weitergeführt, indem er nach dem Lied (Regieanweisung: „krähend vorsingend“) ein Kirchenlied anstimmt: „O stärk uns, Herr, anSeel und Leib!“⁵²⁶

Nach der Uraufführung schrieb Heinrich Laube, dass die Verteidigung der Zivilehe den Beifall des Publikums für sich hatte.⁵²⁷

Als geschickter Dramatiker versteht es der Autor, in der Tradition des Volksstücks, deren Wurzeln bis ins spätbarocke Stegreifspiel und der Commedia dell’arte reichen⁵²⁸, durch einen

⁵²³ ebenda, 25.

⁵²⁴ ebenda, 27.

⁵²⁵ vgl. Mechthild Keller, op. cit., 92.

⁵²⁶ vgl. Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit., 28.

⁵²⁷ ebenda, 100.

⁵²⁸ vgl. Mechthild Keller, op. cit., 88.

geschickten Wechsel possenhafte Elemente mit zeitkritischen und revolutionären Elementen zu verbinden und somit dem Volk die hinter dem Stück liegenden zeitkritischen Absichten leichter zugänglich zu machen: Unmittelbar nach Abgang der Züge folgt eine Auseinandersetzung des *Wirtes* mit seinem Sohn *Hannsl*, die die Szene beobachtet haben.

Der Dialog und die Figur des *Hannsl* ist für die Komik und Besetzung des Anzengruber- Stückes aufschlussreich:

„Wirt (der am Ganzen teilgenommen).

Jetzt weiß man erst wirklich net, wer recht hat.

Hannsl (lacht dumm).

Wirt.

Was lachst denn?

Hannsl.

Weil der Boda fragt, wer recht hat, und sie hab’n gar nit g’rauft!

Wirt.

Na und was wär denn dabei rauskäma? Recht bleibt Recht.

Hannsl (keck).

Ja freilich, wer d’ Schläg kriegt, hat allemal unrecht.

Wirt.

Mir scheint, du wirst aber auch gleich unrecht hab’n!

Hannsl.

Das gibt’s doch net; ich verkriech’ mich hinter d’ Muada, bis i so stark bin wie der Boda, donn kimm i schon herfür. Das ‚Verkriechen‘ heißt man Konferenz.

Wirt.

Zum Teufel, wer setzt dir denn das Zeugs in Kopf?

Hannsl (stolz).

Ich hab doch im Meraner Hotel für Fürsten und Grafen die Teller g’waschen!“⁵²⁹

Solche Elemente finden sich auch im Stegreiftheater und der sprichwörtliche Hannsl ist eine Figur mit den Eigenschaften frech, vorlaut, feige und manchmal einfach nur unsinnig. Entsprechend dem *Buffone* in der italienischen *Commedia dell’arte* bzw. dem *dummen August* in der deutschen Schwankliteratur weist diese Figur allgemein immer die gleichen Eigenschaften auf und ist oft der Publikumsliebbling.

Die Handlung dieser Personen hat für den Verlauf des Stückes wenig Bedeutung. In diesem Anzengruberstück wird ständig zwischen solchen leichten und ernsten Themen gewechselt.

So auch hier. In der gleichen Szene kommt unmittelbar nach der Auseinandersetzung des *Wirts* mit *Hannsl* der *Wurzelsepp* ins Gasthaus. Er ist ein vom Leben enttäuschter Kräutersammler; der mit seiner alten Mutter lebt, nicht mehr in die Kirche geht, weshalb ihm die *Wirtin* Vorwürfe macht.

Er trifft dort auf *Annerl*, die ein Lied singt, welches ihren Werdegang kennzeichnet:

„Dö Fischerln im Bach

Und d’ Vögerln am Boam,

Do wissent wo s’ hingehör’n

und hab’n ihr Dahoam.

Nur ‘n Menschen treibt’s G’schick

Oft hinaus in die Fremd’,

wenn er glei vor Hoamweh

Und Herzleid derkämmt!

(Jodler)

⁵²⁹ ebenda, 28.

Dahoam hat mi ang'lacht
 Beim Bacherl der Steg,
 Do Häuserln im Dörfel,
 jed's Stoanderl am Weg,
 Doch weit von dahoam
 Schaut jetzt fremd alles her,
 Als ob i schon selber
 Vergangen lang wär'.
 (Jodler)⁵³⁰

Der *Wurzelsepp* spricht sie an, erfährt, dass der Pfarrer ihrer Gemeinde, *Pfarrer Vetter* der Gemeinde Sankt Jakob in der Einöd, ein gutes Wort für sie bei *Pfarrer Hell* eingelegt habe, damit er sie in seinen Dienst nimmt. *Sepp* bietet ihr an, sie nach Kirchfeld zu begleiten, denkt sich aber nichts Gutes dabei. Dieser Handlungsplot ist für den Fortgang des Stückes wesentlich und verdient besondere Beachtung:

c) Das Thema der Verleumdung

Der *Wurzelsepp* äußert gegenüber dem *Wirt* schon seinen verleumderischen Verdacht: „Wirt, frag doch in fünf Wochen, ob die Kirchfelder ihr'n Pfarrer noch für ein' Heiligen halten?!“⁵³¹

In der sechsten Szene- erster Akt spricht der *Pfarrer Vetter* mit *Pfarrer Hell*. Er erzählt ihm von seinem mühsamen Dasein in der Pfarre und richtet auch an ihn eine Bitte. *Hell* fordert ihn auf, ohne Scheu zu sprechen und der *Pfarrer Vetter* erzählt die Geschichte *Annas* und ihrer Mutter:

„Die Sache ist die. Es lebte da jahrelang eine arme Witwe in St. Jakob, die sich kümmerlich durchbrachte mit ihrer Hände Arbeit und dabei recht christlich ihr einzig Kind, ein Mädchen, erzog, das wuchs so heran, half bei der Arbeit, und so ging's denn Jahr für Jahr, ein mühselig, einförmiges Leben! Fiel dann einmal eine Krankheit die Alte oder das Mäd'el an, nun so mußte obendrein geborgt werden und so ward das wenige liegende Eigentum, die Hütte und ein paar Joch Äcker richtig ganz verschuldet. Vorige Woche nun ist die Alte gestorben, da sind denn auch die Gläubiger gekommen, nahmen, was vorhanden war, in Beschlag und jagten die Junge aus der Hütte ihrer Eltern; das arme Kind steht obdachlos, ganz einsam und verlassen auf der Welt. Wie ich bemerkte, ich konnte mich diesmal nicht so ins Mittel legen, daß es fruchten mochte, denn es ist viel, von diesen Leuten zu verlangen, daß sie entsagen, wo sie selbst kaum das Nötigste haben, das verhärtet das Herz; da hab ich denn den Sarg der Alten aus Eigenem bezahlt und wegen der Jungen den Gang zu Ihnen gemacht. Ich weiß wohl, sie haben die alte Brigitte, die haushält aber die seufzt auch schon, wie ich höre, daß es ihr schwer ankomme, unserem Schulmeister hat sie ihre Not geklagt, er ist mit ihr verwandt; da dachte ich mir, ich wag' es, Sie zu bitten, daß Sie das Mäd'el ins Haus nehmen, da wäre sie wohl gut aufgehoben.“⁵³²

Diese Erklärung des *Pfarrers Vetter* bildet den Ausgangspunkt für das Treffen der beiden positiven Figuren: *Hell* und *Annerl*.

Pfarrer Hell nimmt *Annerl* in seinen Dienst, die sich sofort gut mit der ersten Haushälterin, *Brigitte*, versteht.

Das unschuldige, fromme *Annerl* wird als „lebfrische Dirn“ eingeführt, es singt den ganzen Tag Schnaderhüpferln und besticht durch reines, einfaches Gutsein.

Annerl erinnert den *Pfarrer Hell* an seine verstorbene Schwester und er äußert ihr gegenüber, wie sehr er sich ein Leben in der Familie gewünscht hätte. Er schenkt ihr ein goldenes Kreuzchen seiner verstorbenen Mutter, das sie auch im Dorf trägt. Der *Wurzelsepp* beobachtet die Szene und

⁵³⁰ ebenda, 34 f.

⁵³¹ ebenda, 35.

⁵³² ebenda, 42 f.

bezieht den *Pfarrer* unlauterer Machenschaften. Wegen des Kreuzchens glauben ihm die Leute, so dass sich *Wurzelsepps* böse Prophezeiung, dass den *Pfarrer* wohl in fünf Wochen niemand mehr für einen Heiligen halten werde, erfüllt.

Die Beziehung des *Pfarrers* zu *Annerl* hat aber über die Verleumdung hinaus noch eine Komponente, die einen anderen Konflikt andeutet:

d) Das Motiv der Priesterehe

Die Figur des *Pfarrers Vetter* ist von Anzengruber komisch angelegt worden. In der Regieanweisung heißt es:

„(Vetter, ein Greis mit kahlem Kopf und an den Schläfen herabfallenden langen weißen Haarflechten, Priestergehrrock, Gewandung etwas abgetragen, sitzt behaglich in dem Fauteuil; er hat eine Serviette übergebunden, die er während der ganzen Szene nicht ablegt; er ist durchweg fein humoristisch aufzufassen)“.

Als er mit *Hell* spricht, erklärt er ihm, warum er Priester geworden ist: „Ich bin der zweite Sohn armer Bauersleute und Sie wissen, man hat es gern, daß das kleine Erbe für den ältesten beisammen bleibe, da hat man mich denn zum Priester gemacht.“⁵³³

Diese traurige Feststellung *Vetters* hat an sich nichts Kritisches, bekommt jedoch im Zusammenhang des Stücks in dem Sinne eine Betonung, dass sich der kritische Leser fragen kann, ob es denn gerecht ist, dass jemand, der wegen einer Erbschaftsfrage zum Pfarrer gemacht wird, deshalb auch von der Ehe ausgeschlossen sein sollte. Dieser Zweifel wird verstärkt durch folgende Aussage *Vetters*:

„Es ist wahr, ich hatte auch schon oft den Entschluß gefaßt, zu gehen, es wollte schon eine Zeit her nicht mehr recht fort mit mir, ich bin nicht wie der Schulmeister, der hofft (näher rückend) und Herr Amtsbruder, nichts für ungut, unter uns, vielleicht auch hoffen kann und soll, wenn auch nicht für sich; er hat gar liebe Kinder und hat ein braves Weib, das hält ihn aufrecht - wir haben das aber nicht, dürfen das nicht haben - so steh' ich denn allein und wenn ich heut oder morgen zusammenbreche, so kann ich mich auf niemanden stützen, (...)“⁵³⁴

Mit diesen Fragen quält *Pfarrer Hell* sich auch, spätestens seit dem Erscheinen der Lichtgestalt *Annerl* in seinem Haus.

Der Dialog zwischen *Hell* und *Annerl*, nachdem er ihr das goldene Kreuzchen geschenkt hat, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich:

„Hell.

Nimm nur! (Gibt es ihr) Es ist ein Geschmeide meiner verstorbenen Mutter.

Annerl (erschreckt).

Von deiner Mutter selig? Na, da behalt's nur, das bin ich nit wert.

Hell.

Ich wüßte niemanden, in dessen Händen ich es lieber sehen würde, als in den deinen.

Annerl (verwirrt und errötend).

Du mußt mir aber doch recht gut sein, weil d' mir das Kreuzel gönnst?

Hell.

Da kannst Du noch fragen, Anne?

Annerl (sinkt mit ihrem Gesichte auf seine Hände, schluchzend).

O du mein Gott und Herr

Hell.

Was ist dir, Anne?

Annerl (erhebt sich)

⁵³³ ebenda, 40

⁵³⁴ ebenda, 42

Nichts, gar nichts!“⁵³⁵

Diese Szene trägt die Elemente einer Liebesszene. Im folgenden macht *Hell* seine Absichten auch deutlich:

„Hell.

Ich habe es dieser Tage gedacht: wenn mir nun meine Schwester am Leben geblieben wäre, wer weiß, wäre sie noch bei mir? Ein braver Mann hätte sie vielleicht von mir weg in sein Haus geführt - und da dachte ich denn auch an dich, ich dachte mir, da du dich einmal zu dienen entschlossen hast, da die hier nichts abgehen wird, daß du bei mir bleiben wirst, daß du mich nicht verlassen wirst.

Annerl (gibt ihm die Hand).

Mein Lebtag net. (kleine Pause, sie zieht ihre Hand aus der seinen)

Gute Nacht, Hochwürden“⁵³⁶

Es ist meiner Ansicht nach nicht überinterpretiert, wenn man feststellt, dass *Pfarrer Hell* ihr mit dem Kreuz den Antrag macht, eine Lebensgemeinschaft mit ihm einzugehen und diese Szene bewusst vom Autor eine erotische Tendenz bekommen hat. *Annerl* nimmt den Antrag an. Weder zur Zeit der Uraufführung des Stücks, also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, noch heute ist die Handlungsweise des *Pfarrers Hell* kompatibel mit Katholizismus.

Hell wünscht *Annerl* eine gute Nacht und sie kehrt noch einmal zurück, um ihn zu fragen:

„Und darf ich das Kreuzel offen tragen vor ganz Kirchfeld?

Hell.

Gewiß! Warum fragst Du?

Annerl.

Ich hab’ nur g’fragt, daß ich weiß, was dir recht ist! Nach allem andern frag’ ich nimmer! Recht, recht gute Nacht!“⁵³⁷

Annerl wird nicht als so kreuzbrav dargestellt, da sie offensichtlich mit dem Gerede der Leute rechnet, wenn sie fragt, ob sie das Kreuz offen tragen darf. Es wird nicht ganz klar, was sie damit meint, als sie sagt, „nach allem andern frag’ ich nimmer!“, aber es könnte ein Hinweis auf ihr gegebenes Einverständnis und Komplizenschaft mit dem *Pfarrer* sein, da sie merkt, auf welchen Handel sie sich mit dem Kreuzchen eingelassen hat.

In der folgenden Szene wird deutlich, dass *Pfarrer Hell* selbst die Gefahr seines Handelns erkennt, wenn er in einem Monolog folgende Sätze spricht:

„Sei mir begrüßt, du heiliger Hauch des lange verlorenen Familienlebens, daß wieder mit diesem Kinde in mein Haus gezogen ist. (...) und wieder werde ich wissen: ich bin nicht allein, ich muß auf der Hut sein vor mir selbst, muß jedes Fleckchen das vielleicht dem Entfernteren unbemerktbar ist, aber in der Nähe doch übel auffällt, sorgfältig in all meinem Denken und Handeln löschen - und jenes Leben, das immer auf andere vorab Rücksicht nimmt, muß mir wieder zur zweiten Natur werden, und nur wer so lebt, versteht dich, du Gott der Liebe!“⁵³⁸

Um welches Fleckchen, das in der Nähe übel auffällt und darum gelöscht werden muss, handelt es sich? Das Leben, das immer auf andere vorab Rücksicht nimmt, muss dem *Pfarrer* wieder zur zweiten Natur werden. Dieser Satz impliziert, dass es gerade nicht so ist.

Eindeutig handelt es sich in dieser Szene um einen erotischen Konflikt des *Pfarrers*, der sich auf die Frage nach der Richtigkeit der Priesterehe zuspitzen lässt.

Der *Wurzelsepp*, der die Szene zwischen *Pfarrer Hell* und *Annerl* belauscht, erkennt die Sehnsucht des *Pfarrers* nach Liebe zu einer Frau und Familienleben und schlachtet sie bösartig

⁵³⁵ ebenda, 52 f.

⁵³⁶ ebenda, 53.

⁵³⁷ ebenda, 53 f.

⁵³⁸ ebenda, 54

aus. Da der Konflikt real ist, handelt es sich nicht um Verleumdung, sondern um die Öffentlichmachung des Konflikts mit dem Ziel der Verunglimpfung.

Zunächst erfährt der Leser, warum *Sepp* so böse geworden ist. Vor zwanzig Jahren hat ihm ein anderer Pfarrer die Hochzeit mit einer Protestantin verweigert. Nun will er sich an *Pfarrer Hell* als Repräsentanten der Kirche rächen.

Nach der Erklärung, warum *Sepp* so geworden ist, erkennt *Hell*, dass *Sepp* nicht eigentlich ihn, sondern lediglich das hasst, was er repräsentiert. Er erkennt die Verbitterung des *Wurzelsepp* und bietet ihm seinen Trost an, den *Sepp* schroff ablehnt. Er will die Institution der Gutmütigkeit und Frömmigkeit, die *Hell* verkörpert, zerstören.

Diese Szene ist interessant, weil Horváth das Motiv bearbeitet hat, weshalb die Teile des Dialogs, die Horváth teilweise übernimmt bzw. bearbeitet, hier aufgeführt werden:

„Sepp.

Laugn’st vielleicht, daß du der Dirn - der Ann’ - gut bist !

Hell (sieht erschreckt auf Sepp).

Sepp (kleine Pause)

Du kannst laugnen; aber du wirst schon gspür’n!

Hell (erregt).

Ich stehe deiner Verunglimpfung, solange sie mich - mich allein - betrifft, aber dies ehrliche Mädchen laß aus dem Spiel, es erfaßt mich ein heiliger Zorn -

Sepp (einfallend).

Is mir auch lieber, wenn d’ herumschreist, dein sanfter Diskurs taugt mir schon lang nit - nur weck d’ Nachbarsleut’ nit, ‘s Dorf wird’s noch zeitlich g’nug erfahr’n!

Hell.

Keiner denkt im Dorfe wie du!

Sepp.

Das mag sein, aber sie werd’n bald alle denken wie ich; ich fürcht’ mich nit drauf, ich darf nur sagen, daß du der Ann gut bist und sie glauben’s, ohne daß s’ weiter fragen, ‘s sein ja lauter gute Christen, ihr habt’s ja mehr ‘n Satan, als unseren Herrgott fürchten g’lernt und so glaub’n s’ auch eher das Böse als ‘s Gute von ihr’n Nebenmenschen! Und wird mich ‘leicht eins von euch Lug’n strafen? Die Anne, die mit ihr’n golden Kreuzel durchs Dorf statzt, g’wiß net und du, kannst du’s? Dir klingt die Stimm’ von dem Dirndl im Ohr wie der helle G’sang von an Waldvögerl, du schaust von deine Bücher auf nach ihrem frischen G’sichterl, du schenkst ihr das Kreuzl von deiner Mutter selig und gleichwohl du’s nit haben kannst, das Dirndl, gönnst du’s doch kein’ andern! Du willst’s halten und nit lassen für dein Lebtage! Und dö Dirn soll dir gleichgültig sein?

Hell (gepreßt).

Ich habe nichts mehr zu sagen - bist du zu Ende ?

Sepp.

Nein, mir hat’s noch nit die Red’ verschlag’n! - Weißt, ganz gleich hätt’s ma sein können, ob du die Dirn gern oder ungern siehst, aber du warst ja im Land als ein Ausbund von Frummheit verschrieen - ich hab’ an dich so wenig ‘glaubt, wie an ein andern, und die Kirchfelder hab’n mir’s übel g’nommen. Wahr is’s, du bist der Best’ g’wes’n, den s’ noch in Kirchfeld g’sehn hab’n, vielleicht im ganzen Land! Du hast a wahr’s Christentum in d’ Gmeind bracht. Du hast ohne Schlüssel die Dorfschenk unter Tag g’sperrt, du hast den Raufteufeln auf die Tanzbödn die Arm ‘bunden, die ärgsten Lumpen haben sich g’schämt, dir und der G’meind’ a Schand z’ machen und haben a öfter vorm Landteufel ‘kehrt euch’ g’macht, du hast die Schul’ brav g’halten, ja du hast die Kirchfelder dahin ‘bracht durch dein Wort und durch dein’ Red’, daß selb’n drüber zu denken und reden ang’fangt hab’n, ich red’ nix von dein’ Beispiel, ich red’ nix von deine Wohlthaten für die arm’ Leut, ich red’ nix, wie du manchem Bauer an d’ Hand ‘gangen, daß er mit seiner Wirtschaft vom Fleck kämma is, und keins hat g’wußt, woher d’ nimmst! Soweit warst du der Erst’ und der Letzt’! Aber glaubst, deswegen haben die Kirchfelder

aufg'hört, die frühern zu sein? Die Lumpen sein dir auffällig und passen dir schon lang, ob s' dir nix abg'winnen können; die dir Dank schuldig sein, die schamen sich, daß s' dich braucht hab'n und machten's gern wett, und den Frummsten bist du 'leicht noch z' streng! Kenn du die Bagasch, wie ich sie kenn'! Jetzt aber bist du da, wo ich's den Kirchfeldern unter die Nasen reiben kann, daß du nit besser bist als ein anderer, und jetzt derleb ich's, daß all das was d' so mühselig aufbaut hast, dir über'n Kopf z'sammpurzelt, wie a Kartenhaus!

Hell.

Nein, nein, nein!

Sepp.

Ich bin nit so dumm, wie ich ausschau'! Und ich kenn' mich aus! Hilft dir alles nix, die Dirn ist dein Unglück! Ich weiß, du planst dir jetzt tausend Ausweg, wie d' sie bei dir halten könnt'st - aber du hast nur zwei Weg' und die führ'n dich dorthin, wohin ich dir g'sagt hab' und die kann ich dir nennen! Du kannst die Dirn entweder in Unehr'n halten, dann bist du den Kirchfeldern ihr Mann nimmer, oder du kannst s' mit Herzleid fortziehn lassen, dann is dir Kirchfeld und die ganze Welt nix mehr! Du hast dein ganzes G'werk alleinig aufrecht g'halten und ob dir jetzt die andern 's G'mäuer auseinandwerfen, ob du selber die Händ' z'ruckziehst - es fällt z'samm', sag' ich dir!! Entweder in Unehr'n halten, oder mit Herzleid fahr'n lassen, kein' dritten Weg hast net! Siehst, Pfarrer, da hab' ich dich und hab' dich so sicher, daß ich dich nit einmal z' halten brauch'! Und jetzt - b'hüt dich Gott! (schwingt sich über den Zaun)“⁵³⁹

Interessant ist an dieser Szene *Sepps* psychologische Schärfe, die er in den Dienst seiner Bosheit stellt.

Hell bleibt allein zurück und beschließt in die Nacht hinauszugehen. Seine Haushälterin *Brigitte* versucht ihn aufzuhalten:

„Brigitte.

Aber, hochwürdiger Herr, du wirst doch nit jetzt in der Nacht spazier'n gehn? Denk das G'red' im Dorf, wenn dich 'leicht doch wer sieht!“⁵⁴⁰

Der zweite Akt endet darauf mit den Worten des Pfarrers:

„Hell (mit wiedergewonnener Ruhe).

Nun, Alte, dann hat er einen schwachen, aber ehrlichen Mann gesehen, der sich selbst aus dem Wege geht!“⁵⁴¹

Im nächsten Akt macht *Michel Anna* einen Heiratsantrag, den sie annimmt.

Am offensichtlichsten wird der Konflikt des Pfarrers in dem Monolog kurz vor der Trauung des Paares, wenn er sagt:

„Es wird mir doch schwerer als ich dachte - vor den Altar zu treten, das entscheidende ewig bindende Wort ihr abzufordern! (voll Leidenschaft.) O, wenn sie stammelte - wenn sie es nicht über die Lippen brächte - (Erschreckt.) Was dann? Was denn dann, Thor - bringt dir anderer Verlust Gewinn? Pfui, bist du noch nicht dein Meister geworden? (...) Denk dich Aug' in Aug' vor ihr - denk dir, wie du ihr ehrliches Ja hörst - denk dir, wie du ihre Hand faßt und in die eines andern legst. (läßt die Hände darauf sinken.) Du vermagst es nicht, ohne zu zeigen, wie dich's im Innersten erschüttert- und du willst noch von Entsagung jenen ehrlichen Seelen reden, die dich für stärker, für besser hielten, als du bist! (...)“⁵⁴²

In diesen Sätzen wird der erotische Konflikt des katholischen Pfarrers am eindeutigsten.

Die Ankündigung der Hochzeit weist schon auf das Ende des Stückes hin, allerdings gibt es noch zwei wichtige Handlungsstränge, die wie der erotische Konflikt das Ende ambivalent erscheinen lassen:

⁵³⁹ ebenda, 58 ff.

⁵⁴⁰ ebenda, 61.

⁵⁴¹ ebenda.

⁵⁴² ebenda, 87.

e) Das Ende des Volksstücks

Brigitte berichtet dem *Pfarrer*, dass sich die Mutter des *Sepp* in den Wildbach gestürzt hat. In der ersten Szene des vierten Aktes erscheint dieser nun bei dem *Pfarrer*, um ihn zu bitten, seiner Mutter trotz ihres Selbstmords ein christliches Begräbnis nicht zu verweigern. Obwohl *Pfarrer Hell* dadurch wieder in Widerspruch zur Amtskirche gerät, die Selbstmördern ein christliches Begräbnis nicht gestattet, verweigert er dieses Begräbnis aus Nächstenliebe trotz der vorangegangenen Bosheit des *Sepp* nicht. Es handelt sich hier um einen Akt der Bekehrung des vom Glauben Abgefallenen. *Pfarrer Hell* redet ihm zu:

„Sepp, ich habe dich lange gesucht und du wolltest dich nicht finden lassen, und heute suchtest du mich und ich glaube, du hast mich gefunden, wie du mich gesucht hast! (...)“⁵⁴³

Wenn die Wortwahl im Dialog des Pfarrers mit *Sepp* auch ein messianisches Pathos hat, ist es nicht die in *Hell* personifizierte Christenheit, zu der *Sepp* zurückkehrt, sondern die Person des Pfarrers:

„Mach mit mir, was du willst; - du - du bist doch der Rechte!“⁵⁴⁴

In der zweiten Szene traut der *Pfarrer Michel* und *Anna*. Es wird aber nicht die Trauung selbst inszeniert, sondern es endet damit, dass *Hell* in die Kirche zur Trauung schreitet, wobei er den Wunsch äußert, von denen anerkannt zu werden, die ihm Anerkennung verweigern, nämlich: „Daß ich gethan, was man von mir erwartet.“⁵⁴⁵ Dieser Satz wird im Text graphisch gesperrt hervorgehoben.

Die vierte Szene wird vom *Schulmeister* eingeleitet, der von Bauern und *Sepp* bedroht wird. *Sepp* stellt ihn zur Rede, warum er immer um die Kirche herumschleicht. Der *Schulmeister* hat einen Brief des kirchlichen Gerichtshofs in der Tasche und erklärt den Bauern:

„Es wurde zuerkannt, dekretiert und ausgeführt, und mich beauftragte insbesondere ein Befehl des edlen Grafen von Finsterberg, dem Exkommunikanten zu intimieren, daß er vorab seiner Pfarre verlustig, jeglicher priesterlicher Funktion von Stunde ab unfähig und verbunden sei, sich sofort dem Konsistorialgerichte zu stellen, wo ihn für alle seine aufgehäuften Sünden die Sühne und Buße erwartet, welche - wie wir gläubig hoffen wollen - seiner Seele zum Heile gereichen möge!“⁵⁴⁶

Die Bauern kennen die Behörde, das ‚Konsisturi‘ und haben Angst. *Sepp* versucht, dem *Schulmeister* die Tasche mit dem Brief abzunehmen, was ihm schließlich gelingt, als *Pfarrers Hell* erscheint. Er fordert *Sepp* auf, den Brief herauszugeben und da er für ihn selbst bestimmt ist, liest er ihn. *Graf Finsterberg* tritt mit Jagdfolge auf und man erfährt, dass der *Schulmeister* von ihm die Anweisung hatte, den Brief nicht vor der Vermählung von *Michel* und *Anne* auszuhändigen. *Finsterberg* sagt höhnisch zu *Hell*:

„Gut, dieser letzte Akt war ja eine edle Handlung und man soll uns nicht nachsagen, daß wir eine edle Handlung gehindert hätten. (...)“⁵⁴⁷

Anna, *Michel*, *Sepp* und die Bauern sind in der siebenten Schlußszene anwesend. Das Stück endet mit den Worten *Hells*:

„Ich gehe! Ich gehe hin, wie Luther einst nach Worms. Ich trete meine Strafe an und warte still, was nächste Zeiten bringen, vielleicht ruft eine freie Kirche im Vaterlande mich, ihren treuen Sohn, zurück aus der Verbannung (...)daß denn doch die Ideen, die die Zeit auf ihre Fahnen schreibt, mächtiger sind, als eines Menschen Wille! Kinder, obwohl sie euch gesagt, ich sei kein Priester mehr, so drängt's mich doch, mit einer priesterlichen Handlung von euch zu scheiden -

⁵⁴³ Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit., 82

⁵⁴⁴ ebenda, 83.

⁵⁴⁵ ebenda, 89.

⁵⁴⁶ ebenda, 90.

⁵⁴⁷ ebenda, 95.

nehmt keiner dran ein Ärgernis - denn wahrlich, ich greife damit nicht in ihre Rechte, denn längst verlernten sie das Wort, das ich nun zu euch von ganzem Herzen spreche: Ich segne euch!“⁵⁴⁸

Das Stück endet in dem gleichen Geist, der gleich zu Anfang deutlich wurde. Es ist eine bittere Anklage gegen die katholische Kirche in Österreich zur Zeit der Uraufführung. Dieser Gehalt scheint mir die wichtigste Aussage des Stücks zu sein.

Die Bearbeitung des Volksstücks durch Ödön von Horváth

Vorbemerkung

Zuerst einmal muss gefragt werden, für welchen Zweck ein Exposé bestimmt war. Es handelt sich nicht um ein Drehbuch, sondern nur um eine ausführliche Kurzbeschreibung für einen Film.

In seinem Exposé *Der Pfarrer von Kirchfeld* greift Horváth das im Dialekt geschriebene Volksstück desselben Titels von Ludwig Anzengruber auf.

Das vollständige Exposé umfasst 32 Seiten.⁵⁴⁹

Autoren wurden von Filmstoff- Vertrieben aufgefordert, ein Exposé mit einer Filmidee zur Verfügung zu stellen. So einen Brief bekam Ödön von Horváth von Dr. Bernhard Diebold, dem künstlerischen Leiter des Filmstoff- Vertriebs THEMA mit der Bitte um Übersendung einer Filmidee auf vier bis fünf Seiten.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ ebenda, 98.

⁵⁴⁹ 1995 befand sich im Horváth- Archiv der Wiener Staatsbibliothek kein Exemplar dieser beiden Typoskripte. Die Exposés stellte mir der Leiter des *Thomas Sessler Verlags* in Wien, Herr Schulenburg, zur Verfügung.

⁵⁵⁰ Der vollständige Brief vom 09. 06. 1937 lautet:

„Herrn Oedön von Horvath (sic)
Dominikaner Bastei 6, Türe 11,
W i e n I.

Hochverehrter, hochgeschätzter und freundschaftlich empfundener Herr Oedön v. Horvath!
Ihre Adresse verdanke ich der schönen Vera.

Se non è vera...

Auf meinem Briefkopf sehen Sie, dass ich der artistische Leiter des Filmstoff-Vertriebs THEMA bin, und wie oft habe ich nächtelang nach Ihrer Adresse geseufzt...bis eben Vera kam und sie mir verkündete.

Zur Sache: Sollten Sie eine fabelhafte Filmidee, original aus der Luft gegriffen oder aus einem Ihrer Meisterwerke abgeleitet - zur Hand haben - oder im Kopfe haben - oder gar auf dem Papier haben, dann schicken sie sie mir, damit mein dieser Tage schon wieder einmal nach London und Paris verreisender geschäftlicher Leiter Ihre Perlen auf die Märkte von London, Paris und Hollywood schleudert. Die Perlen sollen etwa 3-5 Exposé-Seiten enthalten. Übersetzung und Vervielfältigung besorgt meine Firma - über die Sie der beiliegende Prospekt vorläufig orientieren mag.

Nach dem Grundsatz: Erst das Geschäft und dann das Vergnügen - komme ich in den restierenden zwei Zeilen dieses Briefes also noch auf das Vergnügen, Ihnen einen herzlichen guten Tag sowie auch einen guten Abend zu wünschen - und ich schließe diese Ansprache mit einem Ihrem Klima angemessenen

„Küss die Hand“ (sic: kein Punkt)

Ihr
Dr. Bernhard Diebold

P.S.

Nelly ist hier und erwartet von Ihnen ein Lebenszeichen.

In der Sammlung ‚Thema‘ der Akademie der Künste befinden sich auch Briefe von Diebold mit der Bitte um Übersendung von Filmideen an Carl Zuckmayer, Dr. Hans Curjel, B. Traven und Julius Marx.

Diebold bekam offensichtlich keine Antwort von Horváth und schreibt noch zwei Briefe an ihn mit der gleichen Bitte, am 11.08 und 16.12 1937, mit der Adresse: c/o Zuckmayer nach Henndorf bei Salzburg, wo Horváth in dieser Zeit wohnte.

Es liegen zwei Fassungen des Exposés als Typoskripte mit wenigen handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen vor: A und B1. Beide Fassungen tragen den gleichen Titel, sind in siebzehn Szenen unterteilt und unterscheiden sich nur auf den ersten drei Seiten voneinander.

Der Pfarrer von Kirchfeld (einfach unterstrichen)

Untertitel: Exposé nach Ludwig Anzengruber von Ödön von Horváth

Die Nennung des vollen Namens von Horváth auf der ersten Seite ist für die Datierung der Entstehung des Exposés wichtig, denn sie steht im Gegensatz zu den Filmexposés, die Horváth nur mit Ödön Horváth, also unter Auslassung des Adelstitels ‚von‘ unterschrieb⁵⁵¹ bzw. mit H. W. Becker zeichnete.

Wie auch in allen Becker- Szenarios erzählt Horváth die Geschichte wie einen epischen Roman mit allwissendem Erzähler in der dritten Person ohne die üblichen filmtechnischen Anweisungen zu berücksichtigen und mit wenigen verstreuten Dialogen.

Übernahme und Auslassung der Motive Anzengrubers

Die ganze Auseinandersetzung um politisch- klerikale Fragen lässt Horváth weg. Die Figur des *Finsterberg* existiert nicht, somit entfällt auch die dem Anzengruber - Stück innewohnende aufklärerische Bedeutung, verkörpert durch die Antagonisten *Finsterberg* und *Hell*. Es entfällt somit auch Anzengrubers Eintreten für Protestantismus und die Frage um Nationalstaatlichkeit.

Das Exposé Horváths beginnt mit einer Thematik, die bei Anzengruber erst in der sechsten Szene beginnt: die Versteigerung von Haus und Gut der verstorbenen Witwe *Birkmüller*, der Mutter *Annas*, die einsam und verbittert vor dem Haus sitzt. (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 1).

Horváth hat das *Annerl*- Thema zum Hauptmotiv des Filmexposés gemacht. Die sechste Szene, in der *Pfarrer Vetter* seinem Amtsbruder *Hell* von der Versteigerung des Hauses der Witwe *Birkmüller* berichtet, dramatisiert Horváth für den geplanten Film mit einigen Veränderungen.

Es werden Figuren eingeführt, die in der Vorlage nicht vorkommen: der reiche *Viehhändler Loismüller*⁵⁵², begleitet von seiner *dicken blonden Geliebten*, der gerade zwei „prächtige Schweine“ gekauft hat (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 1.)

Loismüller ersteigert ein Goldkreuzchen, das *Annas* Mutter gehörte und das *Anna* an sich genommen hatte, damit es nicht zur Versteigerung kommt. *Anna* wird von einem Gerichtsvollzieher und zwei Gendarmen zur Herausgabe des Kreuzchens gezwungen. Nach der Versteigerung trifft sie eine „alte Betschwester“ an. Im Exposé heißt es: „Die wendet sich nun an Anna und gibt ihr salbungsvolle Ratschläge. Sie solle immer nur beten, beten und wieder beten. Aber Anna, die anfangs apathisch zugehört hat, unterbricht sie plötzlich hart: ‚Ich glaube nicht mehr an Gott‘ (...)“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 2 f.)

in: Sammlung ‚Thema‘ in der Akademie der Künste, Mappe 22, Berlin .

⁵⁵¹ So z. B. in seinem Entwurf des Szenarios *Der Verschwender* von Raimund, den Horváth plante als Zaubermärchen zu bearbeiten. Die durchgestrichenen Titel sind jedoch alles, was sich dazu findet:

Ein Zaubermärchen nach Ferdinand Raimund von Ödön Horváth)-
darunter: -[gestrichen: -(unterstrichen: Original-Zaubermärchen von F. Raimund
Bearbeitet von Ödön Horváth)-]

Wien , Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv,

Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.7, Notizbuch Nummer 6, Blatt 40 recto (BS 73).

⁵⁵² Der Name *Loismüller* entspringt einer Entlehnung aus der Vorlage: Der *Thalmüller-Loisl* ist eine Figur, die in der Auseinandersetzung um die Zivilehe vorkommt. (vgl. Personenregister in *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit. 5.)

Bei Anzengruber ist die einzige Figur, die nicht mehr an Gott glaubt, der *Wurzelsepp*. Dadurch, dass Horváth *Anna* diese Worte in den Mund legt, wollte er vielleicht mit dieser vereinfachten Formel seinem Exposé das Motiv der klerikalen Auseinandersetzung geben, das er ansonsten völlig weg lässt.

Für den Film setzt Horváth in der ersten Szene einen Schwerpunkt auf den Abschiedsschmerz *Annas* und bemüht für den geplanten Film die traurigen Augen eines Hundes: „Anna verlässt mit einem Bündel das Haus, streichelt noch einmal den Hofhund, der ihr traurig nachblickt, aber sie sieht sich nicht um.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 3)

Der Jugendfreund *Annas* und Fürsprecher der Zivilehe, *Michel*, wird bei Horváth in der zweiten Szene eingeführt. Er wird im Exposé zum Förster, der mit einem anderen Förster das Revier abgeht. *Michel* wird folgendermaßen charakterisiert: „(...) ein gutmütiger pflichtbewusster Mensch, dessen einzig auffallende Schwäche eigentlich darin besteht, dass er sich selber sehr gefällt. Er hält sich für einen durchaus fescen Menschen, der er ja auch ist—eben deshalb lässt seine Eitelkeit auch auf eine kleine Beschränktheit schließen.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 3)

Dieser Satz ist unlogisch und enthüllt bestenfalls eine Einstellung Horváths: Jemand, der fesch ist und sich darüber hinaus für fesch hält, ist beschränkt. In Horváths schriftstellerischem Werk gibt es keine Parallele für eine solche Figur.

Es ist unklar, warum Horváth dem *Michel*, einer rein positiven Figur in der Vorlage, diese Charakterschwäche gibt. Vermutlich aus Gründen der Komik: ein selbstverliebter, eitler Förster, der darum zur Witzfigur wird. Diese Wendung ist allerdings im Hinblick auf das Ende des Films unlogisch: *Michel* wird *Anna* heiraten und dieses Ende ist im Film sehr pompös und ernsthaft geplant. Dem *Michel* also eine Note selbstverliebter und lächerlicher Eitelkeit zu geben, ist im Sinne Horváths eigener Planung dieses Films verfehlt, da dadurch das Happy End abgewertet würde.

Im Exposé finden die beiden Förster ein Rehkitz in einer von Wilderern gelegten Schlinge.

Der *Wirt an der Wegscheid* bei Anzengruber wird zum Wirt *Gruberfranz*, von dem die Behörde fest überzeugt ist, „dass er den Wilderern und Schmugglern Hehlerdienste leistet.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 4)

Der *Wurzelsepp* bekommt eine andere Identität: „Der Wilderer ist, wie gesagt, aus Kirchfeld und wird der *Wurzelsepp* genannt. Ein jedes Kind weiß, dass er vom Wildern lebt. Auch sein Vater ist ein Wilderer gewesen, hat einen Förster erschossen und endete im Gefängnis. Der *Wurzelsepp* war damals noch ein Kind. Seit jener Zeit hat er keine Kirche mehr betreten. Die meisten seiner Mitmenschen tun so, als verachteten sie ihn, heimlich achten sie ihn aber, denn es umweht ihn ja auch sozusagen die Romantik des Räuberhauptmanns.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 5) Der Wilderer *Sepp* eilt den beiden Förstern voraus in die Wirtsstube, um den *Gruberfranz* vor dem Besuch der Förster zu warnen.

Während in der Vorlage von Anzengruber die Begegnung des *Michel* mit *Anna* erst in der dritten Szene des dritten Akts stattfindet, begegnen sie sich im Exposé bereits im zweiten Kapitel. Bei der Begegnung im Horváth- Exposé gibt es einige nennenswerte Auffälligkeiten: Im Unterschied zum Bühnenstück, wo *Michel Anna* erzählt, dass er sein Heimatdorf St. Jakob „weg'n a Dirndl“ verließ und *Anna* ihm deswegen Fragen stellt, bis er ihr nach einem langen Versteckspiel gesteht, dass eben sie selbst dieses Dirndl sei und ihr einen Heiratsantrag macht⁵⁵³, steht bei Horváth: „ ‚Schad‘, dass ich damals als kleiner Bub' von St. Jakob weg hab' müssen‘, äußert der Michel seine große Zufriedenheit darüber, was für ein schmuckes Dirndl aus der kleinen Anna geworden ist. Dabei fängt er an sie zu tätscheln, wobei sie sich erkundigt, ob denn alle Kirchfelder so (zur

⁵⁵³ vgl. Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit., 72 f.

Hervorhebung im Exposé von Horváth unterstrichen) wären.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 6)

Hier handelt es sich um eine bewusste Entromantisierung der bieder- barocken Szene des Bühnenstücks durch Horváth. Während bei Anzengruber die Komik aus der Situation entsteht, dass *Anna* nicht versteht, wenn *Michel* sie selbst meint, beruht bei Horváth die Komik darin, dass *Michel* auf *Annas* Frage, ob denn die Kirchfelder alle so sind, eine Frage, die sich auf das Tätscheln bezieht, antwortet: „Oh, (...) in Kirchfeld sind jetzt alle Leut ungemein brav und anständig geworden, seit nämlich der neue Herr Pfarrer da ist!“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 6).

Solche Anzüglichkeiten finden sich in der romantisch- revolutionären Fassung Anzengrubers nicht. In der Modernisierung Horváths wird eine Distanzierung von der Vorlage deutlich. Wie im Bühnenstück betont *Michel* die Aufrichtigkeit des *Pfarrers Hell*.

Anschließend an diese humoristische Einlage reagiert *Michel* wieder im Sinne der Vorlage als jemand, der den Pfarrer verteidigt. Auf das ironische Lächeln des *Wurzelsepp* sagt er: „Jawohl, der Pfarrer Hell ist ein richtiger Mensch.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 6.) Solche spröden Sätze finden sich im Exposé häufig, so dass man als Leser bedauert, dass Horváth den Aspekt der Zivilehe unterschlägt und damit auf die teilweise sehr spritzigen Dialoge Anzengrubers in der Auseinandersetzung um dieses Thema verzichtet hat.

Modernisiert gestaltet Horváth auch die nächste Szene, in der *Pfarrer Hell* ein Kind tauft. Die Mutter des Kindes ist „ein etwas beschränkt gutaussehendes junges Weib. (...) Im Pfarramt stehen bereits 6 Bauernburschen und warten auf ihn. ‚Seid’s alle da?‘ begrüsst er sie und legt dann mit einer grossen Strafpredigt los. Das soeben getaufte Kind ist nämlich ein uneheliches und er macht den Burschen Vorhaltungen, wie gemein es wäre, dass der Richtige sich nicht zu seiner Vaterschaft bekenne. Durch seine derb- gutmütige Art bringt er es auch soweit, dass sich der richtige Vater reuevoll meldet.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 7.)

Auch diese Szene ist eine Schöpfung Horváths ohne Vorläufer im Bühnenstück. An der Stelle wird eine Komik im Grenzbereich zwischen Erotik und Gewissenlosigkeit deutlich. Wenn *Pfarrer Hell* fragt: „Seid’s alle da?“, handelt es sich unzweifelhaft um seine Anspielung auf die mögliche Vaterschaft aller sechs anwesenden Bauernburschen.

Anschließend an diese Szene heißt es im Exposé: „Nach dieser Szene betritt er sein Wohnzimmer, in welchem der Pfarrer Vetter aus St. Jakob bereits auf ihn wartet.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 7.) Die Szeneneinteilung ist im Exposé willkürlich und inkohärent. Obwohl Horváth selbst erkennt, dass es sich um eine neue Szene handelt, kennzeichnet er dies nicht in der Szenenfolge. Es folgt das Gespräch zwischen den *Pfarrern Hell* und *Vetter*, das Horváth als Dialog geschrieben hat, wobei auch durch Übernahme von Dialogteilen das Thema Priesterehe angesprochen wird.

a) Das Motiv der Priesterehe

In der Auseinandersetzung der beiden Priester übernimmt Horváth große Teile des Dialogs bei Anzengruber. Er verzichtet auf die ausdrücklich im Volksstück vorgenommene Charakterisierung *Vetters* als „fein humoristische“ Figur.

Zu Beginn der Szene macht *Vetter* dem *Pfarrer Hell* ein Kompliment: „Sie sitzen auf einer der einträglichsten Pfarren und sind noch so jung, haben noch so viel vor sich“ (dieser Satz ist in der Vorlage und im Exposé identisch)

Bei Anzengruber geht es weiter: -„Sie haben wohl auch Protektion gehabt.“

Bei Horváth: -„Ich bin schon ein alter Mann und zu wenig mehr nütze (...)“

(vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 8)

Erstaunlich ist, dass Horváth auf diese Bemerkung, die *Pfarrer Hell* bejaht, wenn auch einschränkend, dass er keine Protektion gesucht habe, verzichtet. Erstaunlich deshalb, weil er in seinen Volksstücken oft Vorteilnahme thematisierte.

Horváth übernimmt einen Aspekt, der bei der Behandlung des Volksstückes als das Motiv der Priesterehe untersucht wurde.⁵⁵⁴

„Es ist wahr, ich hatte auch schon oft den Entschluß gefaßt, zu gehen, es wollte schon eine Zeit her nicht mehr recht fort mit mir, ich bin [ja] nicht wie der Schulmeister, der hofft (näher rückend) [er lächelt und rückt Hell näher] und Herr Amtsbruder, nichts für ungut, unter uns, vielleicht auch hoffen kann und soll, wenn auch nicht für sich; [Punkt und groß weiter] er hat gar liebe Kinder und hat ein braves Weib, das hält ihn aufrecht - [Punkt und groß weiter] wir haben das aber nicht, dürfen das nicht haben - so steh' ich denn allein [Ich stehe auch dann allein,] und wenn ich heut['] oder morgen zusammenbreche, so kann ich mich auf niemanden stützen, (...)“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 8 f.)

Horváth übernimmt den Aspekt der Sicherheit der Familie von Anzengruber, sowie einen weiteren Satz der *Brigitte* als Antwort auf *Annas* euphorischen Ausspruch:

Und dann [Besonders]der hochwürdige Herr, das is a Mann, um den z' sein[zu sein] is [wäre ja] a [eine]wahre Freud'[e]; [Punkt und groß weiter] ich glaub', bei dem müßt' [müsst' ja] der ärgste Sünder wieder a [ein] rechter Mensch werd'[e]n.

Brigitte

Läufst etwa ni[ch]t von wo d'[u] stehst und hebst dich net [nicht] vom Sitz, wenn d' sein [du seine]Stimm' [e]oder nur sein' [en] Tritt in der Näh' [e] hörst?

Annerl

Das is doch g'wiß [gewiss] net [nicht] so, das hat dir auch nur g'[e]träumt !

Brigitte erkennt bei *Anna* eine besondere Zuneigung für den *Pfarrer* und zieht sie damit auf, *Anna* wird verlegen und streitet es ab. Soweit herrscht Motivüberseinstimmung.

Die Szene, in der *Pfarrer Hell* dem *Annerl* sein Kreuzchen schenkt, gestaltet Horváth von Grund auf um: Im Exposé berichtet *Brigitte*, dass *Annerl* nie betet und verschärft diese Bemerkung mit den drastischen Worten: „Das Mädel hat die Höll' in sich“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 18.). *Hell* stellt darauf *Anna* zur Rede und sie erklärt ihm, dass sie nicht mehr an Gott glaube, „seit ihr seinerzeit ihr Schmuckstück, das Kreuz der Mutter, weggenommen und versteigert worden sei. Das sei ganz ein ähnliches Kreuz gewesen, wie dasjenige, das auf dem Sekretär des Pfarrers liegt. ‚Seht's, Hochwürden, sagt Anna, wenn ich das Kreuz wiederbekommen würde, dann würde ich wieder an Gott glauben.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 19.)

Diese Haltung *Annas* hätte ein Regisseur in einem möglichen Film schwerlich in Szene setzen können, ohne dass dabei eine erpresserische Absicht *Annas* zutage getreten wäre.

Von der Figur des ‚süßen Mädels‘ bleibt in dieser Szene nach den folgenden Sätzen nicht mehr viel übrig: *Pfarrer Hell* fragt, „warum denn nur dann“ und *Anna* antwortet: „Weil ich dann wieder daran glauben könnte, dass es gute Menschen gibt.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 19)

Mit diesem Satz lässt Horváth sie unzweifelhaft auf ein Geschenk des Pfarrers spekulieren, da *Anna* nicht davon ausgehen kann, das Kreuzchen von der *dicken Geliebten* des Viehhändlers *Loismüller* zurückzuerhalten, die sie gar nicht kennt. Der arme Pfarrer hat gar keine andere Möglichkeit, als *Anna* das Kreuz zu schenken und sie für den christlichen Glauben zurückzukaufen. Trotz dieser deutlichen Motivänderung übernimmt Horváth aber von Anzengruber die nunmehr heuchlerisch wirkende Zurückhaltung: „Anna, ausser sich, sinkt mit ihrem Gesicht auf seine Hände und schluchzt ganz verwirrt. Sie könne doch das Kreuz nicht annehmen, sie wär es ja garnicht (sic) wert und das Kreuz sei

⁵⁵⁴ Zur Kenntlichmachung der Unterschiede im Text Anzengrubers und Horváths werden die Passagen, die nur bei Anzengruber vorkommen unterstrichen, Passagen, die nur bei Horváth vorkommen in eckige Klammern gesetzt.

schwer Gold.“ (ebenda 19) Nach dieser schwierigen und der Quasi- Erpressung artifiziell erscheinenden Wendung folgt das Exposé weiter der Vorlage:

„Du sollst eben nicht denken, daß [dass] es von Gold, als vielmehr, daß [dass] es ein Kreuz ist.“ (ebenda, 19)

Auch wenn die Voraussetzung für das Geschenk im Exposé eine andere ist, wird der Wunsch des Pfarrers mit Anna eine Lebensbeziehung einzugehen beibehalten, wobei Horváth wieder wörtlich Passagen übernimmt. Anna antwortet dem Pfarrer auf die Frage, ob sie bei ihm bleiben und ihn nie verlassen wird:

„Anna (gibt ihm verwirrt und errötend die Hand) Mein Lebtage net [nicht].“ (ebenda, 20.)

Wie in der Vorlage stellt Anna die Frage, ob sie das Kreuz offen tragen darf und Horváth übernimmt auch ihren Schlusssatz. „Nach allem andern frag' ich nimmer.“ (ebenda 20.)

Nachdem *Anna* und *Michel* dem Pfarrer ihre Heiratsabsicht erklären, macht *Hell Anna* im Volksstück Vorwürfe:

„Du willst fort? Weißt du auch, daß ich das Vertrauen meiner Pfarrkinder eingebüßt habe, weißt du auch daß sich alle von mir gewandt haben?

(Annerl nickt traurig).

Hell.

Und doch! Nun denn, wenn dieser Tag zu Ende geht, so kann ich mein Haupt mit dem Gedanken tief, tief in meine Polster bergen, daß ich keine einzige Seele, daß ich kein einziges Herz mehr zu verlieren habe. Wenn ich doch wüßte, womit ich das um euch verdient habe! Zwar mag es klug sein, von dem zu gehen, den alle meiden; nur dich, Anne, hätte ich nicht für so klug gehalten.(...)“⁵⁵⁵

Horváth, der in seinen Theaterstücken solche pathetischen Reden lediglich zum Zweck der Demaskierung gebrauchte, übernimmt hier den Vorwurf wörtlich mit unwesentlichen orthographischen Änderungen: „Du willst fort? [fragt Hell Anna] Weiß[ss]t du auch, daß [ss] ich das Vertrauen meiner Pfarrkinder eingebüß[ss]t habe, weiß[ss]t du auch daß [ss] sich alle von mir gewandt [gewendet] haben? (Annerl [Anna] nickt traurig) [ohne Klammern].“ (vgl. ebenda 25)

Es ist darüber hinaus interessant, dass Horváth im Exposé eine redundante Formel des *Pfarrers* aus der Vorlage allerdings mit starken Kürzungen übernimmt:

„Und doch, wenn dieser Tag zu Ende geht, so habe ich keine einzige Seele, kein einziges Herz mehr zu verlieren. Lebt wohl.“ (ebenda, 25)

b) Das Thema der Verleumdung

Das Thema der Verleumdung behält Horváth bei, wenn auch mit deutlichen Änderungen.

Die Tatsache, dass der Pfarrer *Anna* das Kreuzchen geschenkt hat, spricht sich zunächst ohne Zutun des *Wurzelsepp* herum: „Auch Wurzelsepp hört davon. Er sorgt dafür, dass es sich ganz und gar herumspricht, dass der hochwürdige Herr Hell (sic) einem jungen Mädels ein goldenes Kreuz geschenkt hat.. Warum, das könne man sich ja lebhaft vorstellen.“ (ebenda, 20)

Sepp erkennt im Exposé mit der gleichen Scharfsicht die verzwickte Gefühlslage des *Pfarrers*, wenn er sagt:

(...)du [Du] schenkst ihr das Kreuz[e]l von deiner Mutter selig und gleichwohl du's nit haben kannst, das Dirndl [du das Dirndl nicht haben kannst], gönnst du?[e]s doch kein'[em] andern! Du willst'[e]s halten und ni[ch]t lassen für dein Leb[en]tag! Und dö [diese (unterstrichen)] Dirn soll dir gleichgültig sein? (vgl. ebenda 22)

Horváth fügt an dieser Stelle ein, warum der *Sepp* so geworden ist. Wiederum mit einer deutlichen Motivänderung: Sein Vater war ebenfalls ein Wilderer und wurde vom Vorgänger des Pfarrers angezeigt, weshalb er ins Gefängnis kam, wo er gestorben ist.

⁵⁵⁵ vgl. Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit. 75.

Der weitere Dialog ist eine gekürzte Fassung des Dialogs im Volksstück ⁵⁵⁶ und endet ebenfalls damit, dass *Sepp* dem *Pfarrer* die Ausweglosigkeit seiner Situation aufzeigt:

Ich weiß[ss], du planst dir jetzt tausend Ausweg[e], wie d' sie bei dir halten könnt'st - aber du hast nur zwei Weg'[e] und die führ'n dich dorthin, wohin ich dir g'sagt hab' und die kann ich dir nennen! Du kannst die Dirn entweder in Unehr'[e]n halten, dann bist du den Kirchfeldern ihr Mann nimmer [und musst fort von Kirchfeld], oder du kannst s' [sie] mit Herzleid fortziehn lassen, [kein Komma, und]dann is[t] dir Kirchfeld und die ganze Welt nix [nichts] mehr! Du hast dein ganzes G'werk alleinig aufrecht g'halten und ob dir jetzt die andern 's G'mäuer auseinanderwerfen, ob du selber die Händ' z'ruckziehst - es fällt z'samm', sag' ich dir!! Entweder in Unehr'n halten, oder mit Herzleid fahr'n lassen, kein' dritten Weg hast net! [Einen dritten Weg hast du nicht.]

Danach lässt *Sepp* ihn stehen .

c) Das Ende

Brigitte macht in beiden Fassungen *Anna* Vorwürfe wegen ihres Verhaltens, das Kreuzchen in aller Offenheit zu tragen. Horváth übernimmt in dieser Szene aus dem Volksstück u.a. ihren Ausspruch: „Da hat doch der Teixel [Teufel] sein[e] G'spiel! [Hand im Spiel] Es sollt' doch wirklich auf [in]der Welt nur Männer oder nur Weiber geb'[e]n, allzwei z'samm' [alle zwei] thun nie a Gut! [was Gutes.] (vgl. ebenda, 24)

Horváth schiebt in diese Szene noch *Michels* Heiratsantrag ein, den *Anna* annimmt. Sie erklären ihren Schritt *Pfarrer Hell*.

Die Wendung, aus dem *Wurzelsepp* und seinem Vater Wilderer zu machen ist wohl als ein Zugeständnis an den Film im Sinne eines Abenteuer-Motivs zu werten. Dadurch ist zwar die Namensgebung ‚*Wurzelsepp*‘ nicht mehr logisch, allerdings erweist sich im Folgenden das Motiv als brauchbar: Der *Gruberfranz* ist der Hehlerei überführt worden und hat gestanden, Gewildertes vom *Sepp* bezogen zu haben. Die Mutter des *Sepp* ist über diese Ereignisse entsetzt und begeht (wie bei Anzengruber) Selbstmord im Wildbach. Im Volksstück wissen wir nicht, warum *Sepps* Mutter Selbstmord begeht. An dieser Stelle erhält das Exposé zusätzliche Logik. (ebenda, 24)

Die Umarbeitung des Endes

Es folgt - wie in der Vorlage - die Reue des *Wurzelsepp* und *Pfarrer Hells* Einverständnis mit dem von der Kirche für Selbstmörder verbotenen Begräbnis der Mutter, das von Horváth auch szenisch inszeniert wird: *Sepp* kommt in die Kirche und

„(...) schreitet festen Schrittes durch die ganze Kirche bis zum Altar. Alle Blicke wenden sich ihm zu. Es entsteht ein Raunen in der Kirche. Der eine Gendarm macht Miene, ihn gleich zu verhaften; der Michel flüstert ihm zu: ‚Später! Hernach!‘ Der *Sepp* kniet vor dem Altar nieder und nun wird er auch von *Hell* entdeckt, der ihn anschaut, als wolle er sagen ‚Bist also doch wiedergekommen.‘“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 30.)

⁵⁵⁶ Eine handschriftliche Korrektur im Dialog, den Horváth aus dem Volksstück wörtlich übernommen hat, ist interessant in dem Zusammenhang, dass Themenkomplexe Menschen manchmal zu Fehlern veranlassen können, die wiederum auf das im Unterbewusstsein liegende Motiv verweisen. *Hell* fragt *Sepp*: „Mensch, was liegt auf dem Grund deiner Seele; woher diese gehässige feindselige Jugend?“ Horváth verbessert handschriftlich: „(...) woher dieser gehässige feindselige Jubel?“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A, 22.)

Dieser Fehler ist sehr wahrscheinlich der Reflex auf ein Thema, das Horváth einmal sehr beschäftigt hatte: Die Kritik Heinrich Manns an der von Hermann Kesten herausgegebenen Anthologie junger Schriftsteller: Mann schrieb darin: „Die Jugend hat keine Seele...“ (vgl. 164)

Man kann in dieser Szene erkennen, dass Horváth in den hinzugefügten Passagen keineswegs auf das im Stück angelegte Pathos verzichtet.

Die Figur des *Michel* erhält noch einmal einen negativen Aspekt, da er nach der Rückkehr von *Sepp* diesen nun verhaften möchte.

Sepp stellt sich daraufhin den Gendarmen und „zieht nun auch öffentlich alle seine Beschuldigungen gegen den Pfarrer zurück und erklärt, Hell hätte ihm den Weg zum Guten gewiesen.“ (ebenda)

Diese Variante der Bekehrung im 15. Kapitel mit der Abwendung aller Beschuldigungen gegen den *Pfarrer* gehört im Exposé schon zum Ende. Im 16. Kapitel bittet ihn *Anna*, sie selbst zu trauen. Außerdem möchte sie wie in der Vorlage noch einmal von ihm die guten Worte hören, die er ihr sagte, als er sie aufnahm: „ , (...) und sage mir, daß ich auch da recht gedacht habe und brav.‘ ,Recht und brav‘ lächelt Hell erschüttert.“

Die Erschütterung ist nur aus der Vorlage verständlich. Dadurch, dass Horváth den erotischen Konflikt des Pfarrers ausklammert, ist die Erschütterung deplatziert und unlogisch.

In der gleichen zwiespältigen Logik fährt das Exposé fort:

„Durch dieses Opfer, das Anna dem Hell gebracht hat, hat sie ihn vor der Gemeinde gerettet. Die Kirchfelder hängen nun wieder mit einer schwärmerischen Liebe an ihrem Pfarrer. Die Hochzeit Michels und Anna wird sozusagen zu einem Volksfest. (...) Hell und Anna leiden unter der lärmenden Freude. Anna, da sie Hell noch immer liebt, und Hell, der es weiss, dass Anna für ihn ein Opfer gebracht hat.“

Diese Wendung ist in der Logik des Exposés aufgesetzt; nichts sprach bisher für eine Verliebtheit Annas und hier zeigt sich Horváths Versuch, dem Stück eine ganz andere Logik aufzupropfen. Der Schluss bei Horváth als „Showdown“ wirkt darum artifiziell:

„Einmal noch treffen sich Hell's und Anna's (sic) und aus seinem gütig- lächelnden Blick schöpft sie neue Kraft und es wird ihr bewusst dass sie beiden (sic) den ‚dritten‘ weg (sic) gehen, den Weg des Leidens zur Pflicht.“ (vgl. Exposé: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, Fassung A 32,)

Auch an dieser Stelle wird die völlige Unbrauchbarkeit des Exposés als Filmvorlage deutlich. Horváth hatte sich offenbar nicht die Frage gestellt, wie denn dieses Bewusstsein den „Weg des Leidens zur Pflicht“ zu gehen filmtechnisch von der Kamera umgesetzt werden sollte.

Zusammenfassung

a) die stilistische Umarbeitung

Zunächst ist die quantitative Umarbeitung augenfällig: Horváth kürzt das Volksstück von 98 kleingeschriebenen Seiten (mit Vorwort und Deckblatt) auf 32 Seiten in größerer Schrift im Exposé.

An vielen Stellen ändert Horváth den Text, indem er ihn verhochdeutscht: „Da hat doch der Teixel [Teufel] sein[e] G'spiel! [Hand im Spiel]“; manchmal und ohne einsichtigen Grund verändert er den Originaltext im Sinne einer orthographischen Fassung des Hochdeutschen: So scheint die Umwandlung von 'Lebtag' in 'Lebentag' unlogisch und im Sinne einer bewussten Distanzierung von der Vorlage.

Manche Änderungen sind willkürlich: In der Auseinandersetzung der *Pfarrer Hell* und *Vetter* übernimmt Horváth das Motiv, dass *Pfarrer Hell* etwas zu rauchen anbietet: bei Anzengruber eine Pfeife, bei Horváth eine Zigarre.

Der Ausspruch *Vetters*: „Ach ja, es war mir wohl schon lange nicht so behaglich.“ wird im Exposé umgeformt: „Hell bringt ihm nun noch eine Zigarre und nachdem sie Vetter angezündet hat, stellt er fest, dass es ihm lange nicht so behaglich gewesen wäre.“

Diese Umformung in die indirekte Rede ist unlogisch, da die Dialogform auch für das Exposé sinnvoller wäre.

Ein Szenario braucht Dialoge, Kameraeinstellungen und die präzise Beschreibungen der Dinge, Menschen und Szenen, die man durch die Kamera sieht. Diesen Anforderungen genügt Horváths Exposé nur stellenweise.

Horváth verarbeitet die Anzengruber- Dialoge als Erzählung. In verschiedenen Szenen fügt er jedoch Dialoge - manchmal mit unwesentlichen Änderungen - aus der Vorlage ein.

Der oben zitierte Satz zur Beschreibung des *Wurzelsepp* „Die meisten seiner Mitmenschen tun so, als verachteten sie ihn, heimlich achten sie ihn aber, denn es umweht ihn ja auch sozusagen die Romantik des Räuberhauptmanns.“ ist ein Beispiel für die Unbrauchbarkeit dieses Exposés als Grundlage für einen Film.

b) Änderung und Einführung von Motiven und Dialogen

Es ist auffällig, dass er Anzengruber in den Punkten nicht folgt, die für diesen Dichter offenbar eine besondere Bedeutung hatten: Der revolutionäre Gehalt in der politisch- klerikalen Auseinandersetzung, die Lieder, die Anzengruber an der exponierten Stelle des Vorworts erwähnt und von denen Horváth kein einziges übernimmt, sowie die Umgestaltung von handlungstragenden Figuren, wie den *Michel* als selbstverliebten und ein bisschen beschränkten Förster, was im Handlungszusammenhang eine überflüssige und unlogische Variante ergibt.

Das Motiv der bösen und bedrohlichen Seite des Christentums findet sich in Horváths 1930 abgedruckter Geschichte *Souvenir de Hinterhornbach*.

Die katholisch verbrämte Bosheit auf dem Lande geißelte Horváth. in dieser Geschichte, wo eine Urgroßmutter, die außer 14 ehelich geborenen Kindern eine uneheliche Geburt – vermutlich die erste - hatte, noch in hohem Alter in der Kirche auf der sogenannten „Hurenbank“ Platz nehmen muss.⁵⁵⁷

Das Motiv bei Anzengruber ist inhaltlich ähnlich, als der *Wurzelsepp* den *Pfarrer* bedroht:

„(...) sie werd’n bald alle denken wie ich; ich fürcht’ mich nit drauf, ich darf nur sagen, daß du der Ann gut bist und sie glauben’s, ohne daß s’ weiter fragen, ‘s sein ja lauter gute Christen, ihr habt s’ ja mehr ‘n Satan, als unseren Herrgott fürchten g’lernt und so glaub’n s’ auch eher das Böse als ‘s Gute von ihr’n Nebenmenschen!“⁵⁵⁸

Erstaunlich ist darum die bewusste Ausklammerung des Themas in der Adaptation dieses Bühnenstücks und meiner Ansicht nach nur erklärlich durch die Tatsache, dass er diesen Text in einer Art vorwegnehmender Ausklammerung unerwünschter Themen nicht für kompatibel mit den Vorstellungen der Nazis halten mochte. Wobei der Zensor vermutlich gegen diese Form des Antikatholizismus nichts einzuwenden gehabt hätte. Zumindest wäre die Übernahme dieses Motivs in keiner Weise gefährlich gewesen.

Festzuhalten bleibt, dass mit der Thematisierung solcher Aspekte im Volksstück Ludwig Anzengruber beinahe als geistiger Vater Horváths erscheint. In sein Exposé übernimmt er allerdings diesen Aspekt nicht.

c) Der distanzierende Gebrauch der Komik

Es stellt sich die Frage, warum Horváth die vorgezeichnete Komik des Volksstücks nicht übernimmt. Die Figur des *Vetter*, von Anzengruber bewusst komisch angelegt, der im Stück mit einer Serviette um den Hals gebunden u. a. erzählt, dass er wegen einer Erbangelegenheit von seinen Eltern zum Priester gemacht wurde, wird von Horváth anders aufgefasst worden sein. Ebenso der Verzicht auf die Figur des *Hannsl*. Horváths Komik unterscheidet sich stark von der

⁵⁵⁷ vgl. *Souvenir de Hinterhornbach* in : Sportmärchen, op. cit. 144 f.

⁵⁵⁸ (vgl. vgl. Ludwig Anzengruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, op. cit. 76.)

Anzengrubers. Wieder scheint es, als ob Horváth sich an manchen Stellen bewusst von seinem Vorgänger distanziert. So setzt er die Figur des *Pfarrers Vetter* im Gegensatz zur Vorlage nicht mit einer umgebundenen Serviette in Szene.

Wieder im Gegensatz zum Volksstück verleiht Horváth dem Exposé an manchen Stellen eine Komik, die libidinöse Konnotationen aufweist. Es stellt sich die Frage, ob das in einer Adaptation eines Bühnenstückes des 19. Jahrhunderts in der Mitte der dreißiger Jahre angemessen ist, in dem Sinne, dass diese Komik vom breiten Publikum verstanden und als komisch angenommen worden wäre. Gerhard Melzer hat auf den Gebrauch der Komik als Mittel der Distanzierung und gleichzeitig der Modernisierung hingewiesen.⁵⁵⁹

Bei der Adaption eines Theaterstücks eines Autors durch einen anderen Autor, der (wie Horváth als Autor von Volksstücken) in der gleichen Gattung schrieb, kommt diese Distanzierung einer Ablehnung gleich. Die Szene des *Anna*-tätschelnden *Michel* könnte je nach Inszenierung im Rahmen des ‚guten Geschmacks‘ der dreißiger Jahre gewesen sein, die mögliche Vaterschaft eines unehelichen Kindes von sechs Bauernburschen im Film war gewagt und hätte einer vorsichtigen Inszenierung bedurft, um nicht am Zeitgeist vorbeizugehen.

In diesem wie in den anderen Exposés trennte Horváth nicht die Gattungen Erzählung und Filmszenario bzw. Exposé für ein Szenario; vermutlich der wichtigste Grund, warum dieses Exposé nicht die Vorlage für den 1937 gedrehten Film wurde.

Verglichen mit seinem schriftstellerischen Werk scheint das Exposé eingedenk der eigenen Bewusstheit in der Trennung von billigen Lustspielen und Kunst wie eine Resignation des Schriftstellers: Der Verzicht auf alles Lesenswerte, die Entkleidung des Bühnenstückes, indem alle zeitkritischen Elemente eliminiert werden. Durch das gleichzeitige Festhalten an Motiven und dem groben Handlungsablauf des Volksstücks entsteht ein inkonsequentes Motiv- Potpourri. Die Tragik des Anzengruber- Stücks schrumpft auf einen banalen Plot zusammen.

Schlussbemerkung

Alle genannten Gründe werden wohl ausschlaggebend gewesen sein, Horváths Exposé nicht zur Grundlage des Films zu machen.

Der Pfarrer von Kirchfeld wurde als Film 1937 uraufgeführt. Der Regisseur des Films war Jakob Julius Fleck. Er war der Gründer der ersten österreichischen Produktionsfirma *Wiener Kunstfilm* und der Filmateliers am Rosenhügel. Als Schauspieler war Fleck seit 1903 beim Film und arbeitete ab 1924 zusammen mit seiner Frau, der Regisseurin Luise Fleck als Regisseur zahlreicher Stummfilme, u.a. *Die Geliebte seiner Hoheit*, *Der Leutnant ihrer Majestät*, *Mädchen am Kreuz*, *Der Fleck auf der Ehr...*

1938 kam er in das KZ Buchenwald und emigrierte 1940 nach Shanghai, wo er als Regisseur chinesischer Filme arbeitete.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ „Der Schriftsteller steht nun vor der Aufgabe, Methoden zu entwickeln, die ihm die Erkenntnis und adäquate Gestaltung der ‚modernen‘ Wirklichkeit gestatten. Eine Möglichkeit hierzu bietet sich ihm durch den Einsatz des Humors, der zugleich als Mittel der Distanzierung und der ‚Bewältigung‘ fungiert. (...)Im Sinne systematischer Übersichtlichkeit spricht man deshalb wohl besser von Komik, der Definition folgend, daß diese einen plötzlich aufbrechenden Widerspruch offenbart.“

Gerhard Melzer: *Das Phänomen des Tragikomischen*, Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horváth, Kronberg/Ts. 1976, 27.

⁵⁶⁰ vgl. Wendtland, op. cit. 417.

Anhang B

DER DON JUAN – STOFF ALS VORLAGE FÜR EIN FILMSZENARIO

Die Stoffgeschichte

In Ödön von Horváths Nachlass befinden sich zahlreiche Fragmente, Typoskripte und Manuskripte, die Horváths Theaterstück *Don Juan kommt aus dem Krieg* betreffen. In seinen Notizbüchern gibt es Eintragungen zu diesem Stoff schon ab Anfang der dreißiger Jahre.

Gleichzeitig findet man dort Eintragungen, die sich auf das geplante Filmszenario *Ein Don Juan unserer Zeit* beziehen. Die Textstufen sind nicht eindeutig zu bestimmen und es scheint, als ob beide Entwürfe parallel entstanden sind. Die Vielfalt der erhaltenen und von Horváth schließlich verworfenen Dokumente macht Horváths Schwierigkeiten bei der Bewältigung des *Don Juan* - Themas anschaulich.⁵⁶¹

Im Notizbuch plante Horváth für *Ein Don Juan unserer Zeit*, das unter diesem Titel vermutlich noch als Theaterstück gedacht war, eine Einteilung in fünf Akte und es finden sich folgende Aufzeichnungen:

Abschrift: ⁵⁶²

(verwendete Abkürzungen: hs = handschriftlich; us = unterstrichen; gestr = durchgestrichen; Bindestrich + Klammer markieren den unterstrichenen oder gestrichenen Textabschnitt; einfache Klammern geben lediglich die von Horváth gesetzten Klammern wieder; die Archivtexte werden ohne Anführungsstriche in anderer Schriftart, *Courier*, wiedergegeben, Anm. d. Verf.)

-(us: Ein Don Juan unserer Zeit)-

-(us: I Akt.)-

1.) -(us: Fronttheater)-

2.) -(us: Frauen vor Geschäft)-

3.) -(us: Huren.)-

4.) -(us: Nie wieder Krieg)-

5.) -(us: Hotel)- -(gestr. und us: Bureaux: "Nie wieder Krieg")-

[eingeschoben aus dem II. Akt in den I. Akt: -(us: 1.) Zahnärztin.)-]

-(us: II. Akt)-

2.) -(us: Konditorei)-

⁵⁶¹ Ein Teil dieser Dokumente befindet sich in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, die meisten Dossiers lagern in der Handschriftensammlung der Nationalbibliothek. Erste Eintragungen bezüglich dieses Stoffs finden sich im unnummerierten Notizbuch 2/1.2. Sie sind schwer zu datieren, da dieses Notizbuch Eintragungen zwischen 1933 und 1936 enthält, und sie beginnen unmittelbar nach Aufzeichnungen zu *Figaro lässt sich scheiden* und vor der kurzen Skizze: *Andersens Märchen* Traugott Krischke kommt zu dem Ergebnis: „Die ersten Notizen (...) reichen also bis Anfang der dreißiger Jahre zurück.

vgl: Ödön von Horváth, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Edition und Nachwort von Traugott Krischke, Frankfurt am Main, 1975, 157.

⁵⁶² Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.2, Notizbuch ohne Nummer, 40 recto ff.

- 3.) -(us: Damenklub) -
- 4.) -(us: Filmschauspieler.)- (Vor dem Krieg)
- 5.) -(us: Als Filmschauspieler. Reporterin.)- /
-(us: Star = Vamp.) -(eckige Klammern: Krach) -
- 6.) -(us: Damenkomitee der Partei) -

-(us: III. Akt) -
 -[gestr: 1) -(us: Damenkomitee der Partei) -] -
 2.) -(us: Gewählter Abgeordneter.) -
 3.) -(us: Als Politiker) - (Parlamentstribüne)
 4.) -(us: Journalistin.) -
 5.) -(us: Attentat.) -
 [eingeschoben aus dem II. Akt in den I. Akt: -(us: 1.) Mit dem Mädchen auf dem Lande.) -]

-(us: IV. Akt.) -
 2.) -(us: Vertreter.) -
 3.) -(us: Fabrik.) -
 4.) -(us: Prozess.) -
 5.) -(us: Moralisch erledigt. -[Einfügung: -(us: Mädchen mit Kind) -] - (us: Vamp als Spionin. - Verhaftung) -

-(us: V. Akt.) -

- 1.) -(us: Zuchthaus.) -
- 2.) -(us: Fluchtversuch - Bäuerin) -
- 3.) -(us: Zuchthaus. - Brief.) -
-[Einfügung: 3a.) -(us: Friseur.) - -(eckige Klammern: Damensalon)] -
- 4.) -(us: Der Einbruch der Hässlichkeit.) -
- 5.) -(us: Bei der Alten.) - -(eckige Klammern: Tod) -

-(us: Personen des I. Teiles:) -

Don Juan
 Zwei Soubretten
 Frau Sedlacek
 Zwei Weiber
 Zwei lose Mädchen
 Grossmutter ⁵⁶³
 Anna, die Magd.

-(us: Personen des II. Teiles:)

Don Juan
 Mutter
 Tochter
 Silvia Scanzoni
 Zofe
 Zahnärztin

Der *Don Juan*- Stoff ist parallel zum *Figaro*- Stoff entstanden, die Entwürfe und auch die vorgesehenen Titel überschneiden sich teilweise. So findet sich im Notizbuch Nr. 2/1.3 der Titel: *Die Hochzeit des Figaro in unserer Zeit.* ⁵⁶⁴

Eine andere Version des *Don Juan unserer Zeit* plante Horváth als Komödie in sieben Akten:

⁵⁶³ H. schrieb kein „ß“ . „ss“ statt ß wird nicht extra durch - sic – gekennzeichnet.

⁵⁶⁴ Wien , Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.3, Notizbuch Nummer 2, p.10 recto (BS 12).

Abschrift ⁵⁶⁵

- (us: Ein Don Juan unserer Zeit.)-
- (us: I. Teil.)- Der Krieg ist aus.
- (us: II. Teil.)- Im Taumel der Inflation.
- (us: III. Teil.)- In den Klauen der Politik.
- (us: IV. Teil.)- Ländliche Stille.
- (us: V. Teil.)- Rund um einen Büstenhalter -(sic: kein Punkt)-
- (us: VI. Teil.)- Von Stufe zu Stufe.
- (us: VII Teil.)- Die neue Zeit und der alte Tod.
(Der geliebte Tod)

Die Figur des Don Juan war Horváth selber lange Zeit unklar.
Im Notizbuch Nr. 4 (Katalog der Nationalbibliothek: um 1936) schrieb er:

Das Problem des Don Juan wurde in mannigfacher Weise zu lösen gesucht. -
(Einschub 61 verso: Die Gestalt hat die verschiedenartigsten Wandlungen durchgemacht (...))

Ich suchte es so: der Don Juan ist für mich Repräsentant und Symbol -
(Einfügung: der Tragik und Wirkung)- der männlichen Sexualität, und ich versuchte, die metaphysische Bindung dieser Sexualität zu begreifen.

Ich schreibe ein Vorwort, es ist aber eigentlich ein Nachwort. Denn ich habe zuerst das Stück geschrieben, ohne Programm und ohne es mir zu überlegen, was ich damit schreiben möchte. Erst nachträglich fiel es mir selber auf, was es bedeutet, was ich da geschrieben habe, und -(eingekreiste Randbemerkung mit einem Pfeil eingeschoben: um nicht missverstanden zu werden)-

an Hand meiner Erfahrungen, beeile ich mich, es niederzuschreiben, was ich wollte, ohne, -(sic: Komma)- dass es mir ganz klar wurde. ⁵⁶⁶

Aus dem Grund, dass er das Stück ohne Plan schrieb, verwarf Horváth mehrere Motive, wie die folgenden in den beiden Wiener Bibliotheken vorhandenen Dokumente bezeugen:

In der Wiener Stadt - und Landesbibliothek befindet sich unter anderen ein Typoskript, das den dritten Akt von *Ein Don Juan unserer Zeit* enthält. Die Innenmappe ist allerdings beschriftet: *Don Juan kommt aus dem Krieg* ⁵⁶⁷

In dieser Version wird Don Juan der Vergewaltigung eines Kindes angeklagt und stirbt auf der Flucht, nachdem er seine Traumfrau tot und beerdigt gefunden hat.

Horváth war sich auch nicht über die literarische Form im Klaren.

So findet sich in einer Mappe der Wiener Stadt - und Landesbibliothek eine Seite, die den Anfang eines *Romans* darstellt mit dem Titel: *Ein Don Juan unserer Zeit*. ⁵⁶⁸

In der Einleitung zu dem Theaterstück *Don Juan kommt aus dem Krieg* ⁵⁶⁹ heißt es:

Personen: Don Juan und fünfunddreissig Frauen.

Diese fünfunddreissig Frauen können nicht nur, sondern müssen von weit weniger Schauspielerinnen dargestellt werden, sodass also fast jede Schauspielerin mehrere Rollen zu spielen hat. Es sei dies nicht nur mit Rücksicht auf die Aufführbarkeit dieses Schauspiels festgestellt, sondern als Resultat einer alten Erkenntnis: es gibt nämlich keine fünfunddreissigerlei Frauen, sondern

⁵⁶⁵ Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.2, Notizbuch ohne Nummer, 61 verso.

⁵⁶⁶ Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.2, Notizbuch Nummer 4 Blatt Nr. 62 recto, 63 recto (BS: 77)

⁵⁶⁷ Wiener Stadt - und Landesbibliothek: IN 221 002, Bl. 22, Mappe 19 b.

⁵⁶⁸ Wiener Stadt - und Landesbibliothek: IN 221 002, Bl. 22, Mappe 18a.

⁵⁶⁹ Ödön von Horváth, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Frankfurt am Main, 1975, 13.

bedeutend weniger. Die gleichen Grundtypen kehren immer wieder und sollen daher auch auf der Bühne von den gleichen Frauen dargestellt werden. Trotzdem war es natürlich durchaus notwendig, fünfunddreissig Frauen zu bringen, um zu zeigen, wie sich die einzelnen Grundtypen entwickeln können. (...)

Schließlich sind zwei Fragmente im Nationalarchiv unter dem Titel *Ein Don Juan unserer Zeit* erhalten, die ausdrücklich als Filmexposé gekennzeichnet wurden:

Das Exposé 17 a: *Ein Don Juan unserer Zeit oder: Die Sage vom Don Juan in unserer Zeit*.⁵⁷⁰

Und das Exposé 47 h: *Ein Don Juan unserer Zeit*⁵⁷¹

Beide Dokumente hatte Horváth ausdrücklich betitelt:

Filmexposé nach einer Komödie von Ödön von Horváth.

Beide Exposés sind vermutlich um das Jahr 1936 entstanden.

Bei dem Dokument 47 h handelt es sich um den Durchschlag eines Originals, welches er zeitlich nach dem Typoskript 17 a anfertigte. Handgeschriebene Korrekturen in 17 a sind in dem Typoskript 47 h bereits berücksichtigt.

Im Folgenden gebe ich das Fragment 17 a in einer Abschrift wieder, wobei markante Änderungen zu der Überarbeitung 47 h in eckigen Klammern gekennzeichnet werden

Abschrift

- 1 -

-(us: Ein Don Juan unserer Zeit)-

oder: Die Sage vom Don Juan in unserer Zeit.

Filmexposé nach einer Komödie von Ödön von Horváth

November 1918, der Krieg ist aus, die Soldaten kehren heim.

In einer Baracke, in der ein Fronttheater spielt, tritt ein Offizier aus dem Schlamm des Grabens und bedankt sich bei der älteren Soubrette des bereits abreisenden Ensembles für das künstlerische Erlebnis, das sie ihm gewährte, als er sie auf der Bühne sah. Die Soubrette ist geschmeichelt, im Gegensatz zu ihren Kolleginnen, die den Mann für verrückt halten, und sie erkundigt sich bei ihm, in welchen Rollen er sie gesehen hätte. Der Offizier kann sich an die Rollen nichtmehr -(sic)- erinnern, denn er war inzwischen verschüttet, er weiss es nur, dass es eine Gesangspartie war und dass in dem Stück ein steinerner Reiter lebendig wurde. Es war die Oper "Don Juan" -- und erst als dieser Name fällt, fangen die übrigen Schauspielerinnen an, den merkwürdigen Offizier näher zu betrachten und sie müssen es sich gestehen, dass er sie ganz besonders interessieren könnte. Der Offizier [47 h: gesteht nun seltsam lächelnd der Soubrette, dass er sich nicht für ein künstlerisches Erlebnis, sondern nur für ihr Lächeln bedanken wollte,] bedankt sich nun auch bei der Soubrette für ihr Lächeln, das ihn an eine ferne Frau erinnert hätte, an seine einzige grosse Liebe, noch lange vor dem Kriege. Er kenne zwar garnicht -(sic)- den richtigen Namen jener Frau, er sei nur eine einzige Nacht mit ihr zusammengewesen, aber schon damals hätte er mit einer gewissen Wehmut gefühlt, dass er diese Frau verlieren und dass keine sie ihm ersetzen könnte. Drum

⁵⁷⁰ Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, IN 221.002, Bl. 7, Ödön von Horváth, *Ein Don Juan unserer Zeit*, Mappe Nr. 17 a (BS 17a).

⁵⁷¹ Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, IN 221.002, Bl. 14, Ödön von Horváth, *Ein Don Juan unserer Zeit*, Mappe Nr. 47 h (BS 47h).

hätte er sich nun auch entschlossen, diese Frau zu suchen, er müsse sie finden und sollte er ewig suchen. -
 So verlässt er das Grauen des Krieges und jagt mit dämonischer Wucht seiner Sehnsucht nach. Er ist

- 2 -

der von einer grossen Leidenschaft Ergriffene, die ihn nunmehr ausschliesslich, einzig und allein, beherrschen soll. Er ist der Mann, der in dem Leben nur die Frau sieht, der sich aus dieser Frau ein Götterbild machte und dessen ganzes Sinnen und Trachten danach (sic) gerichtet ist, dieses Bild zu besitzen. Seine unerhörte Aktivität im Suchen und Sehnen nach "IHR", -(sic: Komma)- führt ihn zu einer Passivität gegenüber der einzelnen Frau, aber gerade diese Mischung in seinem Wesen reizt die Frauen, sodass -(sic)- sie ihm alle hemmungslos entgegenkommen. Er nimmt sie auch alle, denn bewusst oder unbewusst, -(sic: Komma)- findet und sucht er in jeder einzelnen ein Teilchen seiner grossen Liebe, und er hofft auch, vielleicht eine zweite grosse Liebe zu finden, die ihn von seiner unstillbaren Sehnsucht befreit, die ihn selbst zerstört. Aber nach jedem Liebeserlebnis fühlt er sich noch einsamer und sehnt sich nur noch stärker nach "IHR" -- Erst am Ende seines Lebens wird es ihm klar, dass er sich eigentlich nach dem Tode gesehnt hat. "Ein Don Juan" meint die Soubrette, nachdem er die Baracke verlassen hat.

Er kommt in die Heimat zurück -- Revolution und Nachkriegswirren, Auflösung einer alten Moral, all dies berührt ihn nicht innerlich. Er betritt die Wohnung, in der er damals seine grosse Liebe fand, noch in der glücklichen Friedenszeit.

[47 h: als blutjunger Mensch]

Aber in der Wohnung wohnt eine andere Frau, eine Zahnärztin. Er findet sie nicht, seine Frau, niemand kann es ihm sagen, wo sie jetzt wohnt -- und er kann auch nicht weiterforschen, denn er kennt ja ihren Namen nicht.

[47 h: und sein Suchen endet damit, dass sie ihm einen Zahn plombiert und sich ihm hingibt. Seine grosse Liebe findet er nirgends, niemand kann es ihm sagen, wo die jetzt wohnt]

So irrt er nun scheinbar planlos durch die Strassen und lernt bei einer grossen Frauenkundgebung gegen den Krieg ein Mädchen kennen, den Typus des "reinen Mädchens". Sie will ihr junges Leben dem Kampfe gegen die Greuel des Krieges weihen, vernachlässigt jedoch ihre Ideale und Pflichten und kann Don Juan nicht widerstehen. Erschüttert durch seine Interesselosigkeit -(gestr: gegenüber - hs: an)- ihren Idealen,

-3-

wird sie von ihm verlassen, als sie nun dahinterkommt, dass er sie mit zahlreichen Frauen [47 h: aller Gesellschaftsschichten] betrogen hat. Durch die Frauen bekommt er auch seinen Beruf: sie protegieren ihn überallhin, obwohl ihm diese Art peinlich ist. Aber schliesslich muss er doch leben und dazu muss man Geld verdienen. Seine erste Stellung ist diejenige eines "gehobenen Kammerdieners" in einem Damentanz- und Spielklub der Inflation. Seine Anwesenheit jedoch genügt, um alle Mitglieder gegeneinander aufzubringen, jede ist auf jede eifersüchtig, trotz manchem männlichen Einschlag der einzelnen Damen, und der Klub fliegt auf. Seine zweite Stellung bekommt er durch eine Frau, die von einem Schieber ausgehalten wird. Sie, der Typ eines Vamps der Nachkriegszeit, bringt ihn als Schauspieler zum stummen Film. Er muss nur gut aussehen und das genügt, um ein gefeierter Stummfilmstar zu werden. Wenn er sich irgendwo in der Öffentlichkeit zeigt, geraten die

Frauen ausser sich und feiern ihn, -(sic: Komma)- wie einen König. Der "Vamp", der keinen Mann liebt, fühlt plötzlich wahre Liebe zu Don Juan. Mit Bestürzung muss sie jedoch feststellen, dass er nicht auf sie eifersüchtig ist, denn "lieben" tut er ja doch nur seine ferne Braut, die er nie vergessen kann. Zu tiefst -(sic)- verletzt schleudert sie ihm ins Gesicht, dass er doch überhaupt kein Schauspieler sei, sondern nur ein gutaussehender Mann, der seinen Lebensunterhalt gewissermassen durch seine erotische Wirkung verdiene. Es wird ihm klar, dass sie recht hat, er verlässt sie und verlässt auch den Film. Das Damenkomitee einer politischen Partei fasst die Resolution, den unerhört beliebten ehemaligen Star, -(sic: Komma)- als Abgeordnetenkandidaten auftreten zu lassen, um die Stimmen der wahlberechtigten Frauen zu bekommen. So beginnt seine politische Laufbahn. Die Weiber entfalten eine unerhörte Wahlpropaganda für ihren Kandidaten und Don Juan siegt. Er tritt als Redner auf und alle

-4-

Herzen schlagen für ihn -- doch er bringt der Partei Unglück, denn auch hier fangen die Frauen an, eifersüchtig aufeinander zu werden und die Partei spaltet sich in lauter kleine und kleinste einander gehässig und erbittert bekämpfende Sekten. Und Don Juan kümmert sich eigentlich überhaupt nicht um Politik, sondern benützt seine einflussreiche Stellung, um mit Hilfe des amtlichen Apparates nach seiner grossen Liebe zu forschen, er beschäftigt auf Staatskosten ein ganzes Heer von Detektivinen -(sic)- doch es kommt nichts dabei heraus, nur ein grosser Skandal. Eine Journalistin enthüllt diesen sonderbaren "Korruptionsfall" und die Wählerinnen Don Juans fangen ihn nun an, enttäuscht zu hassen. Er besucht die Journalistin persönlich, nachdem er gestürzt worden ist, um ihr den Fall zu erklären, sie empfängt ihn voll Hohn und bald darauf gibt sie sich ihm hin, trotzdem dass sie politisch seine schärfste Gegnerin ist, und trotzdem er nicht in der Absicht kam, um sie als Weib zu erobern. Als er das Haus in der Nacht verlässt, wird ein Attentat auf ihn verübt -- eine Revolverkugel streift dicht neben seinem Kopf vorbei -(sic: kein Komma)- und die Attentäterin ist jenes Mädchen, das er seinerzeit bei der Kundgebung gegen den Krieg kennen gelernt hatte und dessen erstes Erlebnis er gewesen ist. Das Mädchen hasst ihn aus tiefster Seele und ist sich nicht bewusst, dass es eine Hassliebe ist. Auf die Detonation des Schusses hin, -(sic: Komma)- eilt die Journalistin auf die Strasse und es entwickelt sich nun ein wilder Kampf zwischen den beiden Frauen. Die Journalistin ruft nach Verhaftung des Mädchens, obwohl Don Juan beteuert, dass er den Schuss abgefeuert hätte, aber das Mädchen bezichtigt sich selbst als Attentäterin und als Opfer Don Juans, schon um die Journalistin, die sie als ihre Nebenbuhlerin betrachtet, zu ver/letzen (sic) -- der Auftritt endet damit, dass Don Juan mit dem Mädchen in einem Auto flieht, knapp bevor die Polizei auf dem Tatort erscheint.

- 5 -

Er flieht mit dem Mädchen in ein "anderes Land", hinaus in das Dorf, weg von der Stadt, in die Einsamkeit. Und hier meint er nun kurze Zeit, sein Glück und seinen Frieden in ihrer Liebe gefunden zu haben. Aber bald genügt ihm ihre reine, keusche Hingebung nichtmehr -(sic)- -- es geht ihm auch das Geld aus und es kommt zu Reibereien, wie in jeder armen Ehe, wie bei kleinen Leuten, als wäre er garnicht -(sic)- der Don Juan.

[47 h: (...)obwohl er sich schriftstellerisch zu betätigen sucht: er arbeitet an seinen Memoiren, aber sieht es bald ein, dass er seine Abenteuer nur erleben konnte und niemals gestalten wird können. Wie gesagt, die tägliche Sorge um das liebe Brot kehrt bei ihm ein)-

Eines Tages schleudert sie ihm ihre Empörung ins Gesicht, ein Mann müsse arbeiten können und müsste auch etwas anderes im Kopf haben, als wie -(sic)-

nur die Liebe -- -- und sie verlässt ihn. Es ist das erstemal -(sic)- in seinem Leben, dass eine Frau ihn verlässt. Zuerst glaubt er, es sei das Alter, aber dann bekommt er moralische Anwandlungen und er beschliesst zu arbeiten. Er wird Reisender in Damenwäsche und das Geschäft floriert in ungeahntem Ausmass. Er ist bei seinen Kundinnen unglaublich beliebt und sie können sein Kommen kaum erwarten -- ja, einzelne vernichten sogar Wäschestücke, sehr zum Ärger ihrer Gatten, nur um sich von Don Juan ein neues Stück kaufen zu können. Es hagelt nur so Bestellungen und Don Juan erfindet ein neues Korselett, lässt es patentieren und übers Jahr hat er eine Fabrik und überall Filialen. Aber das geschäftliche Glück soll nicht lange dauern -- durch eifersüchtige weibliche Angestellte wird er, der diesmal wirklich unschuldig ist, vor Gericht gezerrt, er hätte sich an ihnen vergangen. Er wird zwar, nicht zuletzt durch eine feuerige -(sic)- Verteidigungsrede seiner Rechtsanwältin, freigesprochen, doch "etwas bleibt immer hängen" und er ist moralisch erledigt, seine Existenz vernichtet.

Es geht bergab. Da taucht der "Vamp" wieder auf und tritt an ihn mit einem sonderbaren Geschäft heran -- er begreift nicht ganz den Sinn, tut jedoch mit, und es wird ihm erst bei ihrer Verhaftung klar, dass er in eine Spionageaffäre verwickelt ist. Er versucht die Frau zu schützen, verwickelt sich aber dadurch nur in Widersprüche, macht sich erst recht verdächtig und wird zu einer

-6-

langjährigen Zuchthausstrafe verurteilt. Erst in der Zelle erfährt er, dass sie ihn verraten hat und längst geflohen ist.

So sitzt er nun im Zuchthaus und gibt schon alle Hoffnung auf. Wenn er wieder frei wird, dann ist sein Leben vorbei und er ein alter Mann. Niemand kümmert sich um ihn, er bekommt keine Briefe. Aber eines Tages erhält er doch einen und als er ihn liest, fasst er sich ans Herz, so weh tut es ihm plötzlich vor lauter Glück. Der Brief stammt von jener Frau, nach der er sich immer sehnte, die er überall suchte und nirgends fand. Jetzt schreibt sie ihm, dass sie sein Leben immer verfolgt hat, dass sie sich aber nicht gemeldet hat, denn sie hätte gedacht, er hätte sie vielleicht schon längst vergessen, und vor dieser Erkenntnis hätte sie sich gefürchtet. Nun aber in seinem grossen Unglück fühlt sie mütterliche Gefühle für ihn und sie erwarte ihn, wenn er wieder frei wird -- -- sie warte auf ihn bis in den Tod. -- -- --

Endlich ist der Tag seiner Freiheit da. Er zieht sich seine altmodisch gewordenen Kleider an, lässt sich um das Geld, das er während all der Jahre im Zuchthaus verdiente, rasieren, frisieren und herrichten -- und eilt zu ihr. Er wird eingelassen. Im Salon hängt ihr Bild, so wie sie in seiner Erinnerung lebt. Versunken in den Anblick bemerkt er es garnicht -(sic)-, dass sie selbst eingetreten ist -- eine alte, sehr alte Frau. Erschüttert erkennt er in ihrem Antlitz, sucht in ihren Bewegungen sein Idol. Das also war seine Sehnsucht -- und während er mit ihr über Nebensächliches plaudert, wird er sichtbar älter und älter. Es dämmert ihm langsam auf, dass es kein Ideal gibt, das vergänglich ist. Die wirklichen Werte liegen jenseits des Lebens. Er verlässt das Haus. Es schneit, immer stärker. Durch das Schneegestöber taucht eine junge Frau auf mit einem Kinderwagen.

- 7 -

Es ist das Mädchen, das ihn verlassen hat. Verdutzt erkennt sie ihn, ruft ihm sogar einige Worte nach, doch er erkennt sie nicht, verschwindet wieder im Schneegestöber.

Er betritt ein armseliges, leeres Café. Apathisch fängt er an, Billard mit sich selbst zu spielen. Die alte Kellnerin kommt und sagt ihm, es wäre ein Herr hier, der möchte gerne mit ihm eine Partie Billard spielen. Er nickt ja -- und der Herr erscheint, er ist hager, wie ein Skelett, trägt schwarze Glacehandschuhe -(sic)- und Don Juan kann sein Gesicht nie richtig sehen. Der Herr spricht kein Wort, lässt nur Don Juan sprechen, dem es unheimlich wird --

er weiss nicht recht warum. Der Fremde gibt ihm etwas vor, 56, genau soviel, als Don Juan Jahre zählt. Don Juan beginnt und verfehlt. Nun spielt der fremde Herr. Mit automatischer Präzision klappt alles. Immer wieder drückt er die Nummertafel -- 28, 37, 42 -- da bemerkt plötzlich Don Juan, dass der Herr unter seinen Glacéhandschuhen eine knöcherne Hand hat, er erblickt das Gelenk. Und nun weiss er, er spielt mit dem Tod, und der Tod wird gewinnen. 56 -- der Herr hat gewonnen, Don Juan fasst sich ans Herz, wie damals im Zuchthaus und bricht tot zusammen.

- (us: Ende) -

Bemerkung: Ausser der Figur des Don Juans -(sic)- spielen in diesem Filme nur Frauen und der Tod. Es soll auch versucht werden, in den Dialogen, -(sic: Komma)- Zeitprobleme von der Einstellung der Frau her zu beleuchten.

In der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befindet sich noch ein fragmentarisches Originaltyposkript mit handschriftlichen Anmerkungen, Das Dokument Nr. 17.⁵⁷²

Es handelt sich um ein Fragment ohne Titel, dessen erste Seite fehlt.

Ebenso ist nicht auszumachen, ob am Ende Seiten fehlen.

In diesem Fragment hatte Horváth Dialoge geschrieben, die zu den Bildern 1, 2, 3 des Exposés *Ein Don Juan unserer Zeit* (17 a + 47 h) passen.

Es ist das einzige detaillierte Exposé mit Dialogen (in zwei Versionen), das wir von Horváth finden können.

Anhand dieser Blätter wird in Ergänzung zu den Exposés anschaulich Horváths Arbeitsweise deutlich, so dass ich im Folgenden dieses Original- Typoskript mit handschriftlichen Einfügungen Horváths in einer kommentierten Abschrift wiedergebe.⁵⁷³

Abschrift ⁵⁷⁴

-(Erste Seite fehlt) -

-2-

-{(Anfang des Paragraphen durch eine rote Linie gestrichen)} -

Don Juan: (tritt ein; er ist in einer verdreckten Uniform, ohne Sterne)

Else: (überrascht) Sie wünschen?

Don: (zu Nelly) Ich suche Sie. Wir kennen uns.

Nelly: Wir? Wusst nicht, woher --

⁵⁷² Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, IN 221.002, Bl. 17, Ödön von Horváth: *Ein Don Juan unserer Zeit*, Mappe Nr. 17 (BS 17).

⁵⁷³ In eingeschobenen Anmerkungen wird auf Unterschiede der Abschrift im Archiv zu der Abschrift in: Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke*, Bd. IV, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse, Frankfurt/M. 1971. aufmerksam gemacht.

Es handelt sich bei dieser von Prof. Krischke betreuten Ausgabe um die nach wie vor reichhaltigste Quelle für die Skizzen und Fragmente von Horváths Werken.

Bei der Abfassung der von mir untersuchten Texte sind in diesem Standardwerk der Horváth- Forschung offensichtlich Fehler unterlaufen, die dann in anderen Ausgaben wiederholt wurden. Manche Fehler sind dann in anderen Ausgaben teilweise korrigiert worden.

vgl.: Ödön von Horváth: *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Frankfurt am Main, 1975.

Soweit mir Fehler aufgefallen sind, werden sie hier kenntlich gemacht.

⁵⁷⁴ Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, IN 221.002, Bl. 17, Ödön von Horváth, *Ein Don Juan unserer Zeit*, Mappe Nr. 17 (BS 17).

Don: Ich hab Sie in zwei Operetten gesehen. Ihr Gang
 -(gestr: und Ihr Lächeln)- -(gestr: hat mich verfolgt und Ihr Lächeln
 lag in der Luft.)-
 Nelly: In welchen ? -(gestr: Operetten haben Sie mich gesehen?)-
 Don: -(gestr: Das weiss ich nicht.)- Die hab ich vergessen.
 -(hs: Ich war verschüttet.)-
 -[hs: (Stille)]-
 Else: Bitte, nehmen Sie Platz!
 Don: Danke, -(gestr: ich habe keine Zeit)- ich muss weiter -- (zu Nelly) -
 (gestr: Ich)- Sie erinnern mich nämlich an eine Frau, aber das -(gestr.
 und us. - unterbrochene Linie, um die Streichung aufzuheben: liegt so
 weit zurück.)- -(hs: Noch vor dem Krieg. Wenn es still war, hörte ich
 ihre Schritte. Ihr Gang hat mich verfolgt. Aber es war nur der
 Wachtposten -- Man kann nach dem Gang einen Menschen schon studieren.)-
 -(Krischke: rekonstruieren)- -(gestr: Ihr Gang hat)- mich verfolgt und
 ihr Lächeln lag in der Luft -- Darf ich Ihnen ein kleines Geschenk? -
 (gestr: Erbeutete)- Zigaretten, das einzige, was ich -(gestr: in diesem
 Kriege)- eroberte -- (er -(hs: lächelt und)- gibt sie ihr)- -(gestr: und
 ab) -(gestr: Es sind)- Echte ägyptische -- (ab)
 -(hs: Stille)-
 Nelly: Hast Du Worte?
 Else: Er ist verrückt geworden.

(Ende des Paragraphen durch eine rote Linie gestrichen)}

Zwischenbemerkung

Diese Szene folgt grosso modo dem ersten Akt des Theaterstückes *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Im Stück sprechen die Soubretten mehr vom Krieg und der Tatsache, dass der Waffenstillstand am Mittag beginnt.

Ich nehme an, dass es sich bei dem Rotstrich durch das Typoskript nicht um eine absichtliche Streichung Horváths handelt, da sie unlogisch wäre.

2. Bild

Lazarett. Raum in einem Lazarett. Betten, in denen Tote liegen. Die Namen an den Kopfen sind durchgestrichen.
 Schwester: (steht am Fenster und weint)
 Don: (tritt ein)
 Schwes: (trocknet rasch ihre Tränen)
 Don: Man hat mich hierhergewiesen -- -(hs: Schwester Anna?)-
 Schwes: -(gestr: und ?)- -(hs: Ja)-
 Don: Ich fühl mich elend.

-3-

Schwes: Setzen Sie sich.
 Don: (folgt)
 Schwes: (schiebt ihm einen (sic) Thermometer unter den Arm) Waren Sie oft verwundet?
 Don: Dreimal.
 Schwes: Dreimal -- (die Thränen -sic- treten ihr in die Augen)
 Don: Sie weinen?

Schwester: -(gestr: Ich weine)- Tag und Nacht. Soviele -(sic)- Opfer, soviel -(sic)- Leid, und dann: den Krieg verloren. Armes Vaterland! Ich höre in der Nacht die Siegesfanfaren in den anderen Städten und über uns ist Nacht. Die geschlagene Armee, ich werd es nicht überleben. Jetzt fliegt ein anderer Adler über unser Land.

-(gestr: Don: Sie sind stolz.

Schwes: Gottseidank!)-

Warum bin ich kein Mann? Ich würde noch draussen stehen und fechten und schießen -- bis zum Letzten!

Aber sie laufen ja alle zurück! Alle wollen in die Heimat! Was soll ich in der Heimat? Meine Heimat war hier bei Euch an der Front!

Don: Sie sind stolz.

Schwes: Gottseidank!

Don: Ich bin auch stolz -- (sein Kopf fällt herab)

Kommentar

In dieser Szene finden sich Züge der Figur *Bundesschwester* der *Sladek*- Fassungen. wieder.

Während die Sehnsucht der *Bundesschwester* auf den Tod tausender Soldaten abzielte, hat diese *Schwester* eine suizidäre Todessehnsucht.

Der eigene Todeswunsch wird deutlich, wenn sie sagt: „Soviele Opfer, soviel Leid, und dann: den Krieg verloren. Armes Vaterland! Ich höre in der Nacht die Siegesfanfaren in den anderen Städten und über uns ist Nacht. Die geschlagene Armee, ich werd es nicht überleben. Jetzt fliegt ein anderer Adler über unser Land.“

Ihr Stolz kann diese ‚Schande‘, von einem anderen Adler überflogen zu werden, nicht ertragen.

Im *Sladek* ist die Figur *Bundesschwester* krasser gezeichnet, wie folgende Szene veranschaulicht: „*Bundesschwester erscheint im Tor*: Was hat der gesagt? Wir hätten den Krieg verloren? Solche Subjekte haben uns Sieger erdolcht und das Vaterland der niederen Lust perverser Sadisten ausgeliefert! Am Rhein schänden syphilitische Neger deutsche Frauen, jawohl, das deutsche Volk hat seine Ehre verloren! Wir müssen, müssen sie wieder erringen und sollten zehn Millionen deutscher Männer auf dem Felde der Ehre fallen!“

Im *Sladek* verkörpert die Figur *Bundesschwester* komprimierter als in dem hier vorgestellten Typus *Schwester* mehrere Konstituenten primitiv- national- sozialistischer Vorstellungen, die von Horváth benannt werden: Antisemitismus, Dolchstoßlegende, Rassismus.

Schwes: Halt! Was machen Sie da -- (sie hilft dem Bewusstlosen -sic-, nimmt das Thermometer heraus, sieht nach) Was? Neunundreissig acht (sic)? -- - (ursprünglich: So kommen Sie doch zu sich, Mann)- (sie eilt an ihren Medizinschrank und sucht Mittel)

Don:(kommt zu sich, erhebt sich im Fieberdelirium)

Schwes: Setzen Sie sich!

Don: Anna -- Bist Du es? Komm, ich bin da --

Schwes: Hören Sie --

Don: Nichts hör ich. Endlich, bist Du da -- endlich wieder!

Bitte,

-4-

bleib, die Sonne geht noch nicht auf, es ist noch Nacht -- wir haben noch Zeit--

Schwes: So kommen Sie doch --

Don: Ich weiss es, Du: es wird nie wiederkommen -- nie diese Nacht -

Schwes: Hören Sie auf! Sie sind krank!

Don: Ich bin nicht krank! Du hast mich krank gemacht, lass mich Dich -- (er umarmt wild die Schwester)

Schwester: Lassen Sie mich los!

Don: Nein! Hörst Du hinter einem Gebüsch, es ist eine sandige Heide, da wimmert wer -- ist es ein Kind? Nein, es wurde wer erschlagen -- hörst Du ? Bleib bei mir, lass mich nicht allein -- Bist Du es, die erschlagen wurde -- Du? (er küsst sie wild)

Schwester: (reisst sich von ihm los und taumelt)

Don: Lass mich sterben, bitte -- (er verliert wieder das Bewusstsein (sic))

Oberschwester: (kommt) Was ist das?

Schwester: Er hat neununddreissig acht. Kein Verwundeter.

Ober: Hm. (sie beugt sich über ihn); zur Schwester.) Sofort dem Oberarzt melden. Es ist grassiert -- (sic) -- eine geheimnisvolle Krankheit, eine Seuche, nach jedem Krieg, man nennt sie das spanische Fieber. Geben sie acht, es ist die Pest. (ab)

Schwester: (beugt sich über Don Juan) Geben Sie acht, -- [gestr: und du hast mich geküsst (Sie lächelt) Es ist die Pest] -- [hs: geben Sie acht -- (sie stürzt sich auf Don Juan und küsst ihn)] --

3. Bild

Friedhof hinter der Front. Grab der Schwester Anna.

-(gestr: Ober: Können Sie noch beten?

Don: Nein,) --

Ober: Es ist ein Wunder, dass Sie wieder gesund geworden sind?. Mit

- 5 -

Ihnen scheint die Vorsehung noch allerhand vorzuhaben.
Hier liegt Schwester Anna.

Don: (nimmt die Kappe ab)

Ober: Sie hat sie gepflegt und hat sich angesteckt. Sie war ein Engel -- (gestr: Sagen Sie. ist -- (sic) -- es wahr, dass Sie sie heiraten wollten?) -- Sie verdanken ihr Ihr Leben.

Don: Sie wollte sterben.

(Stille)

Ober: Können Sie noch beten?

Don: Nein.

(Stille)

Ober: Hören Sie: Ich habe noch nie einen solchen Mann getroffen, -- (sic: Komma) -- wie sie -- (gestr: Sie sind ein Zyniker, nicht?) --

Don: Ich bin mir kein Rätsel.

Ober: Bei jedem anderen weiss man, wer er ist, hat eine Vorstellung, was er will, -- ich kann es mir nicht denken, dass Sie überhaupt einen Plan haben.

Don: Ich hab keinen Plan. Ich hab nur etwas vor. Ich muss jemanden finden, den ich verloren hab.

Ober: Wollen Sie heiraten?

Don: Daran hab ich noch nicht gedacht.

Ober: Wissen Sie, wie ich Sie getauft habe?

Don: Wie?

Ober: Don Juan.

Don: Warum?

Ober: Sie haben so etwas in den Augen -- (sie sieht sich um,)

-- (sic: Interpunktion) -- Aber ich muss jetzt fort.

Leben Sie wohl und versäumen Sie nicht den Zug! (ab)

Don: (allein am Grab) Anna, hörst Du mich? -- Wo liegt Dein Kopf? So oder so?
 -- Wie Du eines Morgens plötzlich nichtmehr -(sic)- da warst, das hat
 mir sehr weh getan -- -- Leb wohl, Anna! (er

-6-

will weg, verhängt sich jedoch am Grab Strauch -(sic)-) Wie? Du hältst
 mich zurück? Hast Du mir noch was zu sagen? -- -- Nein, ich werde Dich
 nicht vergessen -- -- oder soll ich zu Dir kommen? Nein, ich möchte
 leben, hörst Du, leben! Ist es schön bei Dir? Lass mich, sonst versäum
 ich noch den Zug! (ab)

4. Bild

Vor einem Laden in der Stadt. Frauen stehen Schlange und warten.

Erste: Kein Brot, kein Fleisch, kein Schmalz -- ist das der Frieden?!

Zweite: Beruhigen Sie sich, Frau Sedlacek.

Lieber hungern, die Hauptsach ist, dass die Männer wieder da sind!

Erste: Mein Mann hätt ruhig wegbleiben können, der sass immer in der Kanzlei
 hier, hat den grossen Mann markiert, und ich hab das ganze Geschäft
 führen dürfen, und wenn ich aufgemuckt hab, dann hat er mich prügelt
 (sic) -- ob Krieg, ob Frieden, einerlei!

Dritte: Versündigen Sie sich nicht! Und ausserdem kann ich mir es schon
 vorstellen, dass Sie ihm auch eine hingehaut haben.

Erste: Ich bleib niemand was schuldig.

Vierte: Mein armer -(gestr: Mann, hs: Joseph)- -(in Don Juan kommt aus dem
 Krieg, Frankfurt 1975: Karl)- sitzt in Sibirien und wer weiss, wann der
 wiederkommt. Sibirien ist riesig weit -- Sie werden erst sehen, Frau
 Sedlacek, wie Ihnen die Prügel abgehen werden, wenn Sie keinen Mann mehr
 haben.

Erste: Ich scheiss auf die Herren der Schöpfung!

Don Juan: (geht vorbei)

Erste: (sieht ihm nach)

Zweite: (boshaft) Gefällt der Ihnen?

Erste: (grinst) Der schon.

-7-

5. Bild

Dunkle Strassenecke. Ein Schild links und Stacheldraht: "Wer weitergeht, wird
 erschossen!"

Zwei Frauenzimmer: (kommen)

Erste: (reisst plötzlich die zweite zurück) Halt! Kannst denn nicht lesen?! -
 (gestr: Wer weitergeht, wird erschossen!)-

Zweite: Jesus Maria!

Erste: Einen Schritt und sie schiessen scharf. Dort stehen die Roten.
 (Stille)

Zweite: Gestern war ein Weisses bei mir.-(Satz fehlt in Ausgabe *Don Juan kommt
 aus dem Krieg*, Frankfurt 1975.)-

Erste: Es ist alles nur lilablassblau.

-[hs: Zweite: (liest ein Plakat) "Frauen, Schwestern, Töchter! Die
 Männer sind schuld!" Blödsinn! (sie spuckt es an) -(in Ausgabe *Don Juan
 kommt aus dem Krieg* von 1975:spricht es an)- -(gestr: Männer sind)-]-

Don Juan: (kommt)

Erste: Halt!

Don: (hält)

Erste:(deutet auf das Schild) Wer weitergeht, wird erschossen.

Don - (ursprünglich: Achso.)- Aha.
 Erste: Ich hab Ihnen jetzt das Leben gerettet.-(GW, Bd. IV: hab Ihnen das Leben gerettet,)- Wohin, Bubi?
 Don: -(gestr: Ich hab mich verirrt.)- Ich möchte zum Bahnhof.
 Zweite:(hs: gewollt gebildet) Der Bahnhof ist zusammengeschossen. Mit Artillerie. -(hs: Er bildet)- Ein -(hs: einen)- rauchender -(hs: rauchenden)- Trümmerhaufen.
 Don: So? -(gestr: Dann verkehren wohl auch keine Züge mehr?)-
 Dann gehen wohl auch keine Züge mehr?
 Erste:-(gestr: Es steht alles still. hs: Alle Räder stehen still, wenn Dein starker Arm es will, Streik.)-
 Zweite: Generalstreik.

Kommentar

Die Änderungen sind für Horváths Arbeitsweise interessant: Horváth bessert die Ausdrucksweise der Frau nach. Statt eines einfachen Ausrufs ohne Verb lässt er sie einen ganzen Satz sprechen. Das Verb ‚bilden‘ braucht den Akkusativ: „Er bildet einen rauchenden Trümmerhaufen“ hört sich gebildeter an als „er ist ein rauchender Trümmerhaufen“.

Zusätzlich wird ihr Kommentar noch durch das vorangegangene Fremdwort aufgewertet: ‚Artillerie‘.

Durch die Sprache wird sie zu einer der typisch uneigentlichen Horváth- Figuren, die sich den Anschein geben, etwas zu sein, was sie nicht sind, um andere Personen zu beeindrucken. Ihre Sprache entlarvt sie. An dieser Stelle sehen wir, wie der Autor diesen Bildungsjargon inszeniert.

Don: So? -(gestr: Dann verkehren wohl auch keine Züge mehr?)-
 Dann gehen wohl auch keine Züge mehr?

Wenn Horváth das Wort ‚verkehren‘ streicht und durch das einfachere ‚gehen‘ ersetzt, will er vermeiden, *Don Juan* dieselbe Eigenschaft zuzuweisen, wie der *Zweiten*. Er gehört damit nicht zu den Kleinbürgern, die versuchen, durch bewusst gewählte Sprache kultivierter zu erscheinen als sie sind.

Die Änderung zeigt, dass er den *Don Juan* als einfachen Helden sah und ihn nicht zu den – in seinen Augen - spießigen Benutzern des Bildungsjargons zählt.

Erste:-(gestr: Es steht alles still. Generalstreik. hs: Alle Räder stehen still, wenn Dein starker Arm es will, Streik.)-

Die handschriftliche Notiz ist schlecht lesbar. Vermutlich soll es *Zweite* heißen: in diesem Fall ist die Lesart, dass das Wort „Generalstreik“ nicht gestrichen ist, sondern es ist die *Zweite*, die unterstreicht: „Generalstreik“ !

Die von Horváth gewollte Lesart dieser Passage wäre demnach folgende:

Erste: Alle Räder stehen still, wenn Dein starker Arm es will, Streik.
 Zweite: Generalstreik.

Diese Änderung entspricht den oben gemachten Änderungen, in denen die *Zweite* durch Bildungsjargon charakterisiert wird.

Erste: Bleib bei uns, wir -(gestr: können alles, sind lieb und billig. hs: streiken nie - und arbeiten unter Tarif.)-

Don: Ich habe noch nie in meinem Leben dafür bezahlt.

Zweite: Wir sind billig.

Erste: Ausverkauf. Na?

-8-

Don : (lächelt) Ich bin kein Spekulant --

Erste: Schenk uns eine Zigarette.

Don: Bitte -- meine Letzte.

Erste: (teilt sie in zwei Teile für sich und die Zweite)

Don: (zur Zweiten) Feuer gefällig? (er zündet das Feuerzeug an, ein Schuss von links, die Zweite fasst sich an den Kopf und bricht zusammen)

Erste: (schreit auf und gellend ab)

Don: (beugt sich über die Zweite)

Altmodische: (in einem Kostüm aus dem Jahre 1904 kommt) Ein verirrter Schuss, was?

Don: Sie ist tot. Ich wollte ihr Feuer geben und sie haben das Feuer für ein Signal gehalten -- nehm ich an. (er starrt die Alt -sic- an) -(GW IV korrigiert in: Altmodische.)-

Alt: Was starren mich denn der Herr so an?

Don: -(hs: Sie sind so modern gekleidet.)-

Wie sehen Sie aus? Ist denn Fasching?

Alt: Ach, Sie meinen mein Kostüm -- nein, es ist nicht Fasching, es ist nur mein einziges Kleid, ich hab kein Anderes (-(sic)-) . Es stammt aus anno domini 1904.

Don: Und Sie trugen immer dasselbe?

Alt: Nein, ich trag es erst wieder seit vorgestern. (sie summt: Wenn meine Frau sich auszieht, wie die dann aussieht -- sie macht einige Tanzschritte) Maxixe bresilienne.

-(GW IV: Mexixe)- Hasch mich, ich bin die Sünde! -- ich mache Dir nichts Böses, ich hab es schon hinter mir, ich bin amnestiert -- durch die Revolution.

Don: Achso! Du sasst seit 1904, jetzt bist Du frei und trägst das Kleid -

Alt: Erraten.

Don: Was war Dein Verbrechen?

Alt: Ich hatte lebenslänglich. Es war ein Verbrechen wider die Person.

Don: Du kokettierst damit?

-9-

Alt: (hängt sich plötzlich an ihn) Komm, bring mir Glück!

Don: Ich hab kein Geld.

Alt: Umsonst, umsonst! Bring mir Glück -- umsonst!

Don: Umsonst ist der Tod. (ab nach rechts)

Alt: (schreit ihm nach) Hund! Halunke! Grüss Gott, tritt ein, bring Pech herein! Ich bin der Tod, ich bin der Tod!

6. BILD

-[Im Notizbuch 2/1.2 Notizbuch ohne Nummer- spielt diese Szene vor dem ,Denkmal des Kriegsgottes')-, die Rednerin wendet sich an „Meine Mitschwester! Frauen! Frauen aller Stände, insbesondere Ihr Proletarierinnen (...) Meine lieben Republikanerinnen.“ 13 recto]-

Grosse Frauendemonstration auf einem Riesenplatz. Auf dem Sockel eines Denkmals vor einem Ritter in Rüstung, steht das Komitee mit einem Transparent: Nie wieder Krieg!

Frauenrechtlerin: Meine Mitschwestern! Frauen, Mütter, Töchter! Wenn ich hier diese unübersehbare Menge überblicke, so ist das der Beweis eines unerschütterlichen Willens und ein königliches Gefühl, ein Wille, nie wieder Krieg. (Brausende Hochrufe) Wir fordern aktivstes Mitbestimmungsrecht der Frauen -- in allen Dingen, also auch in der Politik! Auch in das Kriegsministerium gehören Frauen -- diese gewaltige Demonstration der Frauen gibt mir recht! Wieviele -(sic)- verwundete blutende Herzen befinden sich unter Euch?! Sagen wir es laut und offen, dass alles so entsetzlich kam, 12 Millionen Tote, und daran sind die Männer schuld! Was hatten wir Weiber zu sagen? Nichts! Die Männer sind schuld!

Don Juan: (taucht im Hintergrund auf)

Frau: Die Männer sind unser Unheil, vielleicht haben sie Verstand (sic: kein Komma) sie haben keinen Instinkt! In der Natur gibt es Mann und Weib, so muss es auch bleiben, zusammen sollen sie entscheiden -- denn was ist ein Mann allein? Höchstens ein Soldat! (Sie

-10-

tritt zurück und erblickt Don Juan; perplex)

2. Rednerin: Ich bitte um Annahme der Resolution: die hier versammelten achtzigtausend Frauen fordern schärfstes Mitbestimmungsrecht, das Wahlrecht, sie haben kein Vertrauen mehr zu den Männern! Sie ziehen jetzt in gewaltiger Demonstration vor den hohen Rat und fordern: Nie wieder Krieg!" -(Interpunktion sic)- Musik und die Demonstration zieht an den Führern vorbei)

1.Red: (zu einer Jungen) Hier ein Mann auf der Tribüne! Was sucht denn der Mann hier?

Geh, er muss verschwinden! Aber sofort!

Junge: (zu Don) Ich fordere Sie auf, sofort den Platz zu verlassen im Namen des Komitees, der weiblichen Arbeitsgemeinschaft der Frauen gegen den Krieg, Alkohol und Vivisektion.

Don: Verzeihung, aber ich möchte zum Bahnhof. Ich wollte nur dorthin und plötzlich stand ich da -- konnte weder vor, noch zurück.

Junge: Kommen Sie, ich führe Sie hinten herum --

Don: Sie demonstrieren hier gegen den Krieg?

Junge: Ja.

Don: Sie haben damit recht, was Sie über die Männer gesagt haben.

Wir Männer sind auch zu dumm. -(hs: Hoffentlich wird es Euch Frauen gelingen, besser zu regieren -)-

Junge: Sie scheinen ein weisser Rabe zu sein.

Don: Weiss vielleicht, aber Rabe? Nein.

Junge: (lächelt)

1.Rednerin: Hast ihm -(sic)- noch nicht weggebracht? Ein Skandal! Fort mit ihm!

-11-

7. Bild

Hotelzimmer.

Die Junge: (halbnackt auf dem Bett)

Don: (bindet sich die Krawatte

Junge: Ich traue mich nichtmehr -(sic)- auf die Strasse. Sie demonstrieren noch immer, die Frauen -- und ich hab sie verraten.

Don: Du beurteilst Dich zu hart. Die Schuld trifft immer nur den Mann. Falls es überhaupt eine Schuld gibt --

Junge: Eigentlich wollte ich Dich nur vom Denkmal wegbringen -- hinten herum, und dann hat es hier geendet.

Don: Und ich wollt -(sic)- nur zum Bahnhof - und jetzt hab ich -(sic)- den Zug versäumt.

Junge: Wo fährst Du hin?

-(hs: Don J: Ich suche jemand.)-

Junge: Wen?

Don J: Ich muss jemand finden.

Junge: Eine Frau?

(Stille)

Don Juan: Ja. Eine Frau.

(Stille)

Junge: Du bist verheiratet?

Don Juan: Nein.

Junge: Wer ist die Frau?

Don J: Ich kenne ihren Namen nicht.

Junge: So halt mich doch nicht zum Besten!

Don J: Ich kenne ihren Namen wirklich nicht. Es war noch vor dem Kriege. Aber immer musste -(GW IV: 'könnte')- ich an sie denken.)-

Junge: Tut es Dir leid?

Don: Nein.

(Stille)

Junge: Man braucht Euch Männer eben manchmal. Aber dann wirft man Euch weg, wie Mist!

Don: Manchmal denk ich, in einer anderen Welt zu leben. Es hat sich alles geändert -- wenn ich mir überleg, wie vor dem Krieg die jungen Mädchen reagiert haben und jetzt? Ja, es ist auch ein Unterschied, Ihr seid alle männlicher -- schon von der Statur aus.

Junge: Das ist der Krieg. Ich bin nur unterernährt, und davon machen wir die schlanke Mode. Meine erste Liebe war die kolorierte Postkarte eines idealisierten verwundeten Helden. Ach, Ihr Männer! Ich hasse Euch alle!

Don: Das gibt sich.

Junge: Ich liebe nur einen Mann, aber der lebt nichtmehr. -(sic)-

Mein Vater. Er starb in Gefangenschaft. Gott, was ist das für ein Unterschied zu Euch allen! -- Geh! -(hs: Schau mich nicht so an, Du entweihst mich!

Don: Das wagst Du mir zu sagen, der ich im Kriege draussen stand und Euch beschützte?!

Junge: Schweig, erinner mich nicht an meinen Vater!)-

Geh! Geh, ich hasse Dich! Ich hasse Dich!

-12-

8. Bild

Bei einer Zahnärztin

Sie behandelt eine aufgedonnerte Ausgehaltene -(sic)- Nutte eines Schiebers.

Ärztin: Ihre Zähne sind arg vernachlässigt. Waren Sie rachitisch?

Nutte: Was ist das?

Ärztin: Sie waren sicher. Schon allein durch die Ernährung --

Nutte: Oho, ich hatte immer zum essen!

Ärztin So war es nicht gemeint --

Aber der Krieg und all den Ersatz, den wir gegessen haben, der hat auf unsere Konstitution doch gewirkt.

Nutte: Auf meine Konstitution hat garnichts -(sic)- gewirkt. Mein Freund ist hat -(sic)- Lieferungen gehabt für die Armee und ich hatte alles. Immer! Mein Freund ist das, was man einen grossen Schieber nennt --- (sic: kein Punkt) -

Ärzt: Gott, da kann man nur gratulieren --

Nutte: Sie haben schöne Beine.

Ärzt: Finden Sie? Ich? (verlegen)

Nutte: Ja. Ihre Beine gefallen mir. Geben Sie sie mir --

Äzt -(sic)-: Sie sind zu komisch!

Nutte: Darf ich sie mal anfassen -- (sie fasst sie an)

Äzt -(sic)-: Lassen Sie das!

Nutte: Schön. -- Also los, bohren Sie mich an, aber wenn Sie mir wehtun, dann schrei ich, dass die Scheiben zittern!

Ärzt: (bohrt)

Nut: Au! -- Sie sagten doch, das wird nicht weh tun! Jetzt geh ich aber zu einem Zahnarzt, zu einem Mann, Gottseidank - ist der Krieg aus und die Männer sind wieder da! Ihr Weiber seid ja Weibe -(sic)- gegenüber immer ordinär! (ab)

Don Juan. (tritt ein)

Ärzt: Bitte -- (deutet auf den Stuhl)⁵⁷⁵

Außer den zitierten Dokumenten gibt es in der Nationalbibliothek noch die Mappen 221 002 Bl. 27 Blatt 18 b (BS) (1, 2, 3), sowie drei Mappen mit ungeordneten Varianten zu *Ein Don Juan unserer Zeit*. ...⁵⁷⁶

Die Vorarbeiten zum Don Juan Stoff zeigen eine Motivparallele zu *Ein Kind unserer Zeit*. Die Konzeption des dritten Aktes ist betitelt *Der Schneemann*.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Das Typoskript ist hier zu Ende. Die Abschrift des 9. Bildes in *GW in Einzelbänden*, Fragment 2 und GW IV folgt ab hier dem Notizbuch Mappe 2/1.2 Notizbuch ohne Nummer, p 23 recto: bis „Bleib, bleib“ Im selben Notizbuch mündet diese Szene in die Bekanntschaft mit einer *Dame*, die er im Wartezimmer kennenlernt, eingeschoben im Entwurf Seite 22 verso. Die Seiten 24 recto, 25 recto, 26 recto sind durchgestrichen.

Es ist die Szene in der Bar, wo er von der *Dame* als Filmproduzent lanciert wird. *Don Juan* wurde hier noch als Ausbeuter angedeutet.

⁵⁷⁶ Die Aufzeichnungen gehen durcheinander: zweimal Seite 1, zweimal Seite 12, zweimal Seite 17.

Etlliche Seiten fehlen:

Im Ersten Akt, 6. Bild singen *Mädchen* von der Heilsarmee:

Mädchen: Unser Glück unser Vertrauen, bist Du nur Jesu Christ -- Die Welt versinkt -- in der Genussucht und die sieben Todsünden triumphieren --

Sie bittet *Don Juan* um einen Groschen, den er nicht hat. (...)

Vgl: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, IN 221.002, Bl. 17, Ödön von Horváth: *Ein Don Juan unserer Zeit* Mappe Nr. 18 b.

⁵⁷⁷ Wien, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, IN 221.002 Bl. 17, Ödön von Horváth: *Ein Don Juan unserer Zeit*, Mappe 19 b (BS 19 b).

In diesen Aufzeichnungen ist eine Gräfin vorgesehen, von der *Don Juan* durch die Inflation begünstigt ein Schloß erwirbt.

vgl. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.5, Notizbuch Nummer 4, p. 4 recto (BS 5).

In diesem Entwurf bekommt die junge Revolutionärin von Don Juan ein Kind und die Ärztin macht eine Abtreibung.

vgl. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.5, Notizbuch Nummer 4, p. 8 recto (BS 10), 9 recto (BS 11).

Kommentar

Die Bemerkung am Ende des Exposés, dass versucht werden soll, in den Dialogen Zeitprobleme von der Einstellung der Frau her zu beleuchten, ist interessant. Horváth schrieb offensichtlich das Exposé mit dem Anspruch auf Darstellung objektiver Probleme von Frauen. In diesem Zusammenhang geben andere Eintragungen in den Notizbüchern weitere Hinweise auf das herrschende Frauenbild im *Don Juan*:

Unter den umfangreichen Vorarbeiten zu *Don Juan* finden sich folgende Bezeichnungen für die Prostituierten (alle aus Mappe Nr. 2/1.2, Notizbuch ohne Nummer):

- Zwei lose Mädchen (42 verso)
- Huren (40 recto)
- Nutte (19 recto)
- kleine Nutte, die von einem Schieber ausgehalten wird (40 recto)
- Nuttchen (40 recto)

In den Vorarbeiten zu *Im Taumel der Inflation* setzt Horváth lesbische Frauen in Szene: *Zweite* sagt zur *Ersten*: „Du hast recht. Das wär ein Mann, der könnt mich bekehren.“ Die Eifersuchtsszene spielt im *Lesbischen Club*.⁵⁷⁸

Das Frauenbild im Don Juan

Ebenso wie Horváths Anmerkung in der Einleitung zu dem Theaterstück *Don Juan kommt aus dem Krieg* „(...)es gibt nämlich keine fünfunddreissigerlei Frauen, sondern bedeutend weniger. Die gleichen Grundtypen kehren immer wieder und sollen daher auch auf der Bühne von den gleichen Frauen dargestellt werden.“ werfen manche Szenen Fragen bezüglich des von Horváth gezeichneten Frauenbildes auf, das in diesen Entwürfen vorherrscht. So ist die ganze „Frauendemonstration“ grobflächig gezeichnet.

Es bleibt unklar, was Horváth unter „schärfstes Mitbestimmungsrecht“ verstand.

Der Ausspruch der *Jungen*:

„(zu Don) Ich fordere Sie auf, sofort den Platz zu verlassen im Namen des Komitees, der weiblichen Arbeitsgemeinschaft der Frauen gegen den Krieg, Alkohol und Vivisektion“

beweist in der Zusammenstellung des Kataloges, gegen den die weibliche Arbeitsgemeinschaft gerichtet ist, dass Horváth diese Frauenorganisation einzig in humoristischer Absicht geschrieben hat. Ein Club gegen ‚Krieg, Alkohol und Vivisektion‘ ist purer Nonsense und meiner Meinung nach einzig in der Absicht geschrieben, Lachen hervorzurufen.

Diese Veranstaltung der weiblichen Arbeitsgemeinschaft ist eine Farce. Ebenso wie der „*hohe Rat*“. Nach dem ersten Weltkrieg gab es Räte, allerdings nur bis zur Niederschlagung durch die Reichswehr bzw. selbsternannte Heimwehrverbände. Der *hohe Rat* ist eine Erfindung Horváths, die keinerlei historischen Bezug hat und hat bestenfalls die Funktion der Karikatur. Horváth mokierte sich lediglich über Frauenfragen.

Der Verrat der *Jungen*, die mit Don Juan noch während der Demonstration schläft, ist wieder ein Hinweis auf ein Verhalten, das sich aus heutiger Sicht schlechtestenfalls für einen brutalen „Männerulk“ eignet.

⁵⁷⁸ Wien, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, IN 221.002 Bl. 17, Ödön von Horváth: *Ein Don Juan unserer Zeit*, Mappe 18 a (BS 18 a [2]), p. 13 recto.

Nicht nur der Name, sondern auch die Inszenierung im *lesbischen Club* ist eine Farce. Das hier beschriebene Bild eifersüchtiger lesbischer Frauen, die sich vom schönen *Don Juan* „bekehren“ ließen, hat gegenüber dieser Gruppe etwas Diffamierendes.

Dazu kommt nach meinem Dafürhalten eine unangemessene Wortwahl bei der Beschreibung von Prostituierten: *aufgedonnerte ausgehaltene Nutte eines Schiebers* bzw. *kleine Nutte, die von einem Schieber ausgehalten wird* –

Zwei lose Mädchen, Huren (40 recto) und *Nuttchen* erscheinen als frauenfeindliche Begriffe, denn die Diminutivform *Nuttchen* ist in der sachlichen Auflistung des Personals eines Stückes diffamierend. Das Personalprotokoll, die Auflistung der mitspielenden Akteure eines Stückes sollte neutral sein und somit - soweit vom Autor nicht anders gewollt - wertfrei.

Die Verwendung der Verkleinerungsform von *Nutte* in *Nuttchen* gibt einen Hinweis auf eine Herabwürdigung durch den Autor.

Bei der Wortwahl handelt es sich wahrscheinlich nur um einen unbedachten Ausrutscher des Autors, allerdings stehen die vorgenannten Äußerungen im Kontrast zu dem Vorsatz, etwas vom „Standpunkt der Frau“ aus darstellen zu wollen. Dieser Vorsatz wirkt anmaßend und wird weder durch das Stück noch durch die Vorarbeiten gerechtfertigt.

Ebenso wie die lesbischen Frauen im *Lesbischen Club* sich gegenseitig bekämpfen, greift die *kleine Nutte eines Schiebers* die Zahnärztin an und die Frauen im *Club gegen Krieg, Alkohol und Vivisektion* verraten sich gegenseitig.

Nach meiner Kenntnis und Einschätzung des Autors wollte Horváth Humor inszenieren. Der hier beabsichtigte Ulk wirkt vormodern.

Immer wieder findet sich in diesen Aufzeichnungen eine grobe Wortwahl, die für Kenner der frühen Horváth- Stücke neu ist und das überlieferte Frauenbild Horváths zeitweise in Frage stellt. Im Notizbuch findet sich auch folgende Äußerung des Autors.

Abschrift

-(us: Don Juan:)-
 Ebenso, -(sic:Komma!)- wie ich keinen
 Schweinskopf essen mag,
 das Fleisch nur dann,
 wenn seine Form mich
 nichtmehr -(sic)- an seinen
 tierischen Ursprung erinnert,
 ebenso will ich auch bei
 einer Frau nicht daran
 erinnert werden, dass sie
 ein Mensch ist. Ich bin
 doch kein seelischer Kannibale.⁵⁷⁹

Dem Anspruch, die Zeit soll lebendig werden durch die Frau⁵⁸⁰
 wird Horváth nicht gerecht. Vorausschauend schrieb er ins Notizbuch unter den Wunsch, die Zeit durch Frauen lebendig werden zu lassen:

Ich meine, dass es nicht leicht ist, dies Stück aufzuführen.

⁵⁷⁹ Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.5, Notizbuch Nummer 4, p. 45 recto (BS 56).

⁵⁸⁰ ebenda, 65 recto.

Ich meine aber auch, dass es meine Pflicht ist, ohne Rücksicht auf Aufführungsmöglichkeiten, das zu schreiben, was ich muss. Das klingt sehr stolz, ist aber sehr bescheiden.

-(gestr: Es würde mich freuen, wenn ich eine Aufführung des Stückes erleben könnte, aber ich glaube nicht daran. Die Welt versinkt im Dreck der Plebejer, und die Theater sind nicht so hoch, um aus dem Morast zu ragen. Sie haben sich prostituiert. Sie haben die Sprache verachtet, sie haben die Dichtung verachtet, und schreien: wir haben keine -(gestr. Dichter)- guten Stücke. Wer soll so verrückt sein, keine Kompromisse zu machen, wenn ein solcher Pöbel den Ton angibt.⁵⁸¹

Diese Aufzeichnung mitten in den Vorarbeiten zum *Don Juan* beweisen, dass die Zeit der Entstehung des *Don Juan* unmittelbar in die Zeit der Auseinandersetzung um Naziideologie und Horváths Kompromiss in Deutschland unter der Zensur Filmdialoge zu schreiben fiel.

Meiner Meinung nach ist trotz Horváths Gabe, Menschen mit Röntgenaugen zu durchleuchten, durch ihre Sprache wahrhaftig zu machen und auf die Bühne zu bringen, an den in diesem Szenario imaginierten Figuren gescheitert.

Das gilt auch für das Theaterstück. Nur die Figur des *Don Juan* ist auf ihre Weise durchgängig authentisch. Außer des in Varianten vorkommenden Typus der bösen Großmutter der verstorbenen Enkelin sind es die Frauenrollen allesamt nicht.

Vielmehr geben die durcheinandergehenden Notizen Zeugnis von einer inneren Zerrissenheit.

Diese Aufzeichnungen zeugen nicht vom *Standpunkt der Frau*, sondern von dem Konflikt eines Intellektuellen in einer korruptierten Zeit.

Die Stagnation des Geistes und die kulturelle Rückläufigkeit der Nazi- Epoche, in der für einen im linksintellektuellen Spektrum angesiedelten Schriftsteller wie Ödön von Horváth nichts mehr möglich war, lähmten ihn in seiner Schaffenskraft.

Es handelt sich um eine Korruption des Geistes, ohne die irgendwelche mehrfach gestrichenen und neu formulierten Aufzeichnungen in ein Notizbuch, die Horváth vielleicht in einem Caféhaus schrieb, an einem Ort, wo er sich gerne aufhielt, nicht verstanden werden können.

Der Blick in solche posthum gefundenen Aufzeichnungen hat immer etwas Voyeuristisches:

Man kann die Ideologie eines Dichters und sein Frauenbild nicht an einer unautorisierten Seite in einem Notizbuch festmachen.

Die Auseinandersetzung sollte vielmehr mit den autorisierten Texten erfolgen, wie der zum Druck freigegebenen Fassung des *Don Juan* und anderer seiner Stücke, die weniger im Rampenlicht stehen, und dieses Mal ohne den ideologischen Freibrief als kämpfender Antifaschist und Frauenrechtler, den Horváth in der Sekundärliteratur ein für alle Mal durch seine Volksstücke erworben zu haben scheint.

Die Eintragungen im Notizbuch zu *Don Juan kommt aus dem Krieg, Schauspiel in vier Akten* stehen zeitlich vor den Filmskizzen und der *Titelliste für fünf Filme*.

Das *Don Juan*- Thema wird darin nicht genannt.⁵⁸²

⁵⁸¹ ebenda, 66 recto.

⁵⁸² Die Aufzeichnungen zu Kaiser Probus in Wien finden sich vor den Eintragungen: Fünf Filme: Gespräch der Legionäre mit einem Bauern und einem Juden. Außerdem gibt es einen Dialog von Kaiser Probus, der sich die Anrede Majestät verbittet...

Erhalten sind zwei handschriftliche Skizzen zu Kaiser Probus in Wien, untertitelt als ‚Operette mit Vor- und Nachspiel‘ in: Wien, Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/18.9.1, (BS 44 [1] und [2]).

Insgesamt handelt es sich um 8 Blätter. Darin finden sich folgende Aufzeichnungen:

Fünf Filme. (doppelt unterstrichen)

- 1.) (us) Denkschrift eines Dramatikers.
- 2.) (us) Kasimir und Karoline.

Dies ist ein Hinweis auf die Kurzlebigkeit dieser Filmidee. Horváth/Becker hatte sie schnell verworfen und nie wieder aufgegriffen. Das Theaterstück wurde bekanntlich fertiggestellt. Es gehört meiner Meinung nach wie *Hin und Her* zu den Becker-Stücken.

-
- 3.) (us) Die kleinen Paragraphen
 - 4.) (us) Zwischen den Grenzen
 - 5.) Ein Pakt mit dem Teufel
 - 6.) L'inconnue de la Seine' (durchgestrichen und mit)
(us) Ein Kuss im Senat ersetzt.

in: Wien , Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/18.9.1, 90 verso (BS: 112)

(us) Fünf Filme

- 1.) ‚Denkschrift eines Dramatikers‘
- 2.) ‚Kaiser Probus in Wien‘ (durchgestrichen) und durch
‚Kasimir und Karoline‘ ersetzt.
- 3.) ‚Glaube Liebe Hoffnung‘ (durchgestrichen) und durch
‚Die kleinen Paragraphen‘ ersetzt.
- 4.) ‚Hin und Her‘ (durchgestrichen) und durch
‚Zwischen den Grenzen‘ ersetzt.
- 5.) ‚Himmelwärts‘ (durchgestrichen) und durch
‚Ein Pakt mit dem Teufel‘ ersetzt.
- 6.) ‚L'inconnue de la Seine‘ (durchgestrichen) und durch
‚Ein Kuss im Parlament‘ ersetzt.

Diese handschriftlichen Eintragungen finden sich unmittelbar vor den Eintragungen zu *Kasimir und Karoline*. In: Wien , Österr. Nationalbibliothek, Österr. Literaturarchiv, Nachlass Ödön von Horváth, Mappe Nr. 2/1.5, Notizbuch Nummer 4, 91 recto (BS: 113.).

Anhang C Abschrift⁵⁸³

Brüderlein fein! - (unterbrochen unterstrichen) -

- - - - -

Ein Film aus der Biedermeierzeit nach Motiven aus den Stücken - (hs: Ferdinand Raimunds) - "Bauer als Millionär", "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" und "Der Verschwender" frei bearbeitet von - (gestr: Ödön von Horváth) - H. W. Becker

1. Der reiche Schreiner und Baumeister Rappelkopf ist ein ungeheurer Menschenfeind, obwohl er eigentlich keinen rechten Grund dazu hat, aber sein misstrauisches Wesen ist eben kaum mehr zu überbieten. Immer fühlt er sich belogen, betrogen, bestohlen - ja selbst - (gestrichen: seiner treuen Frau Sophie (es ist bereits seine vierte, da es keine mit ihm ausgehalten hatte und seiner) - (hs.: braven) - Tochter Maly traut er immer alles Schlechte zu und befürchtet auch immer - (hs.: nur) - allerhand Bosheiten von ihrer Seite.

Maly ist gegen seinen Willen mit einem jungen Kunstmaler, der sich zur Zeit auf einer Italienreise befindet, verlobt. Die Mutter unterstützt diese Verbindung, sehr zum Ärger Rappelkopfs.

- (hs: In der Nähe der kleinen Stadt, in welcher R. lebt, haust auf seinem Schlosse der überaus reiche Herr zu Flottwell wie man so zu sagen pflegt "in Saus und Braus.") -

2. Maly hält es zu Hause nicht mehr aus und beschliesst mit ihrer Zofe Lieschen durchzubrennen und zu ihrem Geliebten nach Italien zu fahren. Die Beiden brennen auch durch, Rappelkopf tobt, als er dies erfährt, und nun steigert sich sein misstrauisches Wesen so sehr, dass er sich einbildet, seine Frau hege ein Mordkomplott gegen ihn. Er hatte nämlich seine Frau belauscht, als sie dem läppischen Diener Christian den Auftrag gab, eine Gans zu schlachten. Dabei hatte er es aber überhört, dass es sich um eine Gans dreht und bezog dieses Abschlagen auf sich selbst. Heimlich rafft er nun all sein Geld zusammen und verlässt sein Haus.

3. Maly und Lieschen fahren unterdessen in ihrer Kutsche auf ihrer Reise nach dem Süden durch einen wunderbaren Wald, und die beiden Mädchen beschliessen, in einem Weiher am Waldrand ein Bad zu nehmen. Dabei werden sie von dem unwahrscheinlich reichen Edelmann Herrn von Flottwell überrascht, der gerade seiner Jagdleidenschaft frönt.

Er ist fasziniert - (sic) - von Maly und auch sein ihn begleitender Diener Habakuk ist begeistert von Lieschen. Herr und Diener streiten sich gerade, wer die Schöner sei und fangen unwillkürlich an, lauter zu sprechen, da werden sie von den beiden Mädchen erkannt, die erschreckt in ihre Kutsche flüchten und eiligst davonfahren.

4. Herr von Flottwell und Habakuk ziehen etwas bedrückt auf ihr Schloss zurück, wo sie bereits von der grossen Jagdgesellschaft erwartet werden. Flottwell ist dank seines Geldes von vielen "Freunden" umgeben, die ihn umschmeicheln und ausnutzen. Er selbst hatte sein Geld von seinem Vater geerbt, und seine Lebensphilosophie besteht darin, sein Geld grossartig zu geniessen. Er hat keine Beziehung zum Geld und betrachtet sich von seinem Glück herausgefordert, ein Verschwender im wahren Sinne des Wortes.

Aber er ist sich dessen auch bewusst, dass aller Wahrscheinlichkeit nach solch ein leichtsinniger Lebenswandel bereits auf Erden seine Sühne finden muss, und aus diesen Erwägungen heraus bildet er es sich ein, dass ihn nur eine Frau

⁵⁸³ Bei der Abschrift werden folgende Abkürzungen verwendet: hs = handschriftlich; us = unterstrichen; gestr = durchgestrichen; Bindestrich + Klammer markieren den unterstrichenen oder gestrichenen Textabschnitt; einfache Klammern geben lediglich die von Horváth gesetzten Klammern wieder.

retten könnte, aber es müsste die rechte sein. Und nun bildet er sich weiter ein, diese rechte -(sic)- wäre Maly. Er lässt überall nach ihr forschen und sendet sofort berittene Kuriere in der -(sic)- Richtung, die die Kutsche Malys genommen hatte. Sie finden jedoch Maly nicht, denn sie ist bereits umgekehrt und zwar aus folgendem Grund:

5. Maly hatte noch am selben Abend in einem Wirtshaus, in dem sie mit Lieschen übernachten wollte, einen Postkurier getroffen, der , wie er bei der Anmeldung ihren Namen hörte, ihr einen Brief ihres Kunstmalers übergab, mit dem er unterwegs zu ihr war.

In dem Brief steht unter schönen Redensarten die Mitteilung, dass er soeben in Italien geheiratet habe. Maly ist ausser sich vor Verzweiflung und fährt mit Lieschen im schnellsten Tempo zurück.

6. Zu Hause angelangt erfährt sie, dass der Vater mit dem Gelde verschwunden ist, und dass also nun ihre Mutter und sie bitterste Not erwartet. Auch Lieschen muss sich nun von Maly trennen.

7. Rappelkopf hatte sich mit seinem Gelde in eine wilde Bergeinsamkeit zurückgezogen und lebt dort als grimmiger Menschenfeind.

8. Frau Rappelkopf und Maly ziehen in eine grosse Stadt, mieten sich ein kleines Zimmer, und in all dem Unglück hat Maly noch insofern Glück, dass sie durch ihre zierliche Naturstimme als kleine Sängerin ans Stadttheater engagiert wird.

9. Lieschen bekommt durch einen Zufall einen Posten auf des Herrn von Flottwells Schloss - der Diener Habakuk erkennt sie wieder und teilt dies sofort seinem Herrn mit, der gerade an einem grossen Gelage beteiligt ist. Herr von Flottwell erkundigt sich sofort überaus aufgeregt nach dem Wohnsitz Malys, aber Lieschen kann ihm keine Auskunft geben. Er erfährt nur durch sie, wer Maly ist und auch einiges über ihr Schicksal. Lieschen und Habakuk kommen sich immer näher.

10. Maly tritt nun fast jeden Abend im Theater auf, denn sie ist allmählich ein Liebling des Publikums geworden. Eines Abends besucht Herr von Flottwell das Theater, erkennt in der Sängerin seine langgesuchte und herbeigesehnte Maly, stürzt in der Pause in die Garderobe und erklärt ihr seine Liebe. Maly ist etwas verwirrt, aber sie merkt es dennoch gleich, dass er ihr sehr gefällt. Sie verabreden, dass sie nach dem Theater zusammen essen wollen. Die Garderobiere macht vor Herrn von Flottwell einen Hofknicks, so sehr ist sie durch sein vieles Geld beeindruckt.

Herr von Flottwell möchte gerade in seine Loge zurück, die Vorstellung hat schon wieder begonnen, da muss er in der Logentür von dem vor Aufregung ausser sich geratenen Habakuk erfahren, dass er sein ganzes Geld, das er leichtsinnigerweise in Unternehmungen seiner "Freunde" gesteckt hatte, verloren hat, und dass er also nun ein bettelarmer Mensch ist.

Herr von Flottwell ist sehr erschüttert und besonders darüber, dass ihm dieses Unglück gerade in dem Augenblick hat zustossen müssen, da er die für ihn richtige Frau gefunden zu haben meinte. Er verlässt auch sofort das Theater und lässt sich bei Maly entschuldigen, denn er kann sie ja nicht einmal mehr zu einem Abendessen einladen.

11. Rappelkopf haust inzwischen noch immer in seiner Bergeinsamkeit und behütet in seiner Hütte, die er seinerzeit einer armen Familie abgekauft hatte, sein Geld.

Immer wieder vermutet er Einbrecher und Mörder und brüllt dann zum Fenster heraus um Hilfe, so dass die Bauern aus dem nahe gelegenen Dorf eiligst herbeilaufen. Diese Szenen (sic!) wiederholen sich immer wieder, und immer wieder stellt es sich heraus, dass die Einbrecher und Mörder nur in Rappelkopfs Phantasie vorhanden waren.

Und allmählich denken die Bauern natürlich gar nicht mehr daran, dem hilfebrüllenden Rappelkopf zu helfen, sondern rühren sich nicht von ihren Feldern und lachen ihn nur aus.

Eines Tages dringen aber wirklich Einbrecher bei Rappelkopf ein und rauben ihm seinen Schatz. Wieder brüllt er um Hilfe, aber es rührt sich niemand. Da verdammt und verflucht er alle diese Menschen, die ihm nicht geholfen haben und muss nun wohl oder übel seine Hütte verlassen, in die Stadt ziehen und dort versuchen, sich irgendwie durchzuschlagen.

12. Auf der Landstrasse trifft er nach einigen grotesken Abenteuern Herrn von Flottwell, der nun ebenso wie er als ein Landstreicher durch die Welt zieht und auch bereits seine Abenteuer hinter sich hat.

Sie ziehen gemeinsam weiter und Flottwell erzählt ihm von seiner grossen Liebe zu einer berühmten Sängerin. Rappelkopf lacht ihn nur höhnisch aus.

13. Bei ihren Wanderungen kommen sie auch an dem Schloss, das ehemals Herrn von Flottwell gehörte, vorbei. Es stellt sich nun heraus, dass der derzeitige Schlossbesitzer der Diener Habakuk, und die derzeitige Schlossherrin Lieschen ist. Flottwell und Rappelkopf erfahren dies aber erst, nachdem sie auf Bettlerart je einen Teller Suppe erhalten haben. Es kommt zu einem Wiedersehen mit den ehemaligen Bediensteten, das aber von beiden Seiten mit grosser Reserve vor sich geht.

14. Eines Tages kommen die beiden Landstreicher auch wieder in die grosse Stadt. Hier entdeckt Flottwell auf einem Theaterplakat den Namen seiner Maly. Sie spielt die "Jugend" in Raimunds "Bauer als Millionär". Er überredet Rappelkopf, mit ihm zusammen die Vorstellung zu besuchen, hoch droben auf dem letzten Stehplatz -

endlich willigt Rappelkopf ein, er hat natürlich noch keine Ahnung, dass die "Jugend" seine Tochter ist. Flottwell bettelt sich das Eintrittsgeld in raffinierter Weise zusammen.

15. Abends im Theater befinden sich nun droben auf der höchsten Galerie Flottwell und Rappelkopf, der sich von der Vorstellung nicht viel verspricht. In der ehemaligen Stammloge Flottwells sitzen Habakuk und Lieschen. - Nun tritt Maly als "Jugend" auf und singt das Lied "Brüderlein fein" - da erkennt sie Rappelkopf und wird durch dieses unverhoffte Wiedersehen mit seiner Tochter und unter dem Eindruck des Liedes plötzlich ein ganz weicher Mensch mit dem stärksten Verlangen, sich mit allen zu versöhnen und zu vertragen. Flottwell muss nun auch zu seiner grössten Überraschung erfahren, dass Maly Rappelkopfs Tochter ist.

16. Nach der Vorstellung warten die Beiden -(sic)- vor dem Bühneneingang, endlich kommt Maly heraus, sie wird bereits von vielen Kavalieren erwartet - erkennt aber sofort Flottwell trotz seines verlumpten Äussern und eilt auf ihn zu. Auch sie hatte sich nämlich immer nach ihm gesehnt und überall nach ihm fragen lassen, ohne dass natürlich jemand ihr Auskunft über sein Verbleiben und Schicksal geben konnte. Auch mit Rappelkopf gibt es nun ein Wiedersehen, und die Scene endet mit einer grossen Versöhnung.

17. So ziehen die drei in Malys Wohnung, wo es auch ein Wiedersehen und eine Versöhnung mit Rappelkopfs Frau Sophie gibt. Maly beschliesst, Flottwell und Rappelkopf schöne Kleider zu kaufen, was Flottwell nur nach längerem Zögern annimmt, und zwar nur deshalb, weil er an ihre wahre Liebe glaubt, die sie ihm dadurch bewiesen hatte, dass sie ihn auch als Bettler gern mochte.

18. Am nächsten Tag erfährt Rappelkopf durch einen Bauern, den er auf der Strasse trifft, dass die Einbrecher, die ihm seinerzeit seine Schätze geraubt hatten, schon lange gefasst worden sind, und dass auch sein Geld bis auf den letzten Groschen im Polizeibüro nur darauf wartet, von ihm abgeholt zu werden. Rappelkopf ist überglücklich, holt sich das Geld und beschliesst, mit Herrn

Flottwell, seinem zukünftigen Schwiegersohn, ein neues Schreiner- und Baugeschäft zu errichten. "Jetzt baue ich euch ein Haus!" ruft er Flottwell und Maly zu. - (gestr: Hobellied) -

19. Unter den Klängen des "Brüderlein fein" steigt nun die Hochzeit zwischen Herrn von Flottwell und Maly Rappelkopf. Und wieder werden die Beiden von Habakuk und Lieschen bedient, die ebenfalls ihr Geld wieder verloren haben, denn nichts hat Bestand auf der Welt und Abschied muss genommen werden.

20. Anmerkung:

In diesem Film werden folgende Lieder verwendet:

"Brüderlein fein" ('Der Bauer als Millionär', p.45)

"Das Hobellied"

"Ach, wenn ich nur kein Mädchen wär"

"So leb denn wohl du stilles Haus"

"Ach, die Welt ist gar so freundlich, und das Leben ist so schön"

"Ein Aschen" ('Der Bauer als Millionär' 67 f.)

Ende ⁵⁸⁴

⁵⁸⁴ Nur Seite eins hat handschriftliche Ergänzungen, lediglich auf Seite 6 gibt es eine Streichung bzw. auf Seite 5 einen vermutlich zufälligen Strich durch das Typoskript.

Anhang D

Leni Riefenstahl und Veit Harlan

Als Leni Riefenstahl, diese junge und hochbegabte Filmregisseurin ihr ganzes künstlerisches Können einsetzte, um 1934 in *Triumph des Willens* aus dem Nürnberger Parteitag der NSDAP ein propagandistisches Kunstereignis zu machen, hatte sie für ihre künstlerische Karriere das Pech, diesen Film zur falschen Zeit für falsche Ziele gemacht zu haben.

Die historische Entwicklung verbannte diesen Film zu Recht in den Giftschrank und Leni Riefenstahl erholte sich nicht mehr von dem Stigma der Mittäterschaft.

Die am 22.08.1902 geborene Schauspielerin und Regisseurin wurde 1992 in dem Arte-Dokumentarfilm *Die Macht der Bilder*⁵⁸⁵ mit über 70 Jahren zu ihrer filmischen Tätigkeit befragt.

Ihr Vorgängerkino über den NSDAP-Parteitag 1933 war *Sieg des Glaubens*, bei dem sie auf große Schwierigkeiten bei der Realisierung stieß.

Dieser Film ist Leni Riefenstahl noch über 60 Jahre später peinlich, jedoch nicht wegen der schon darin vorkommenden Glorifizierung der Nazis, sondern ausdrücklich wegen des „unausgereiften Filmmaterials“, das ihrem künstlerischen Standpunkt im Rückblick nicht genügt. Befragt nach der Verantwortung des Künstlers, antwortet Leni Riefenstahl:

„Welche sollte ich denn haben? Das war für mich nicht Politik, der Film, das war eine Veranstaltung. (...) Ich habe die Materie so gut als möglich fotografiert und filmisch gestaltet.“

Weiterhin ergänzt sie, ob es nun Politik war oder ob es um Gemüse oder Obst ging, „das war mir ganz wurscht, ich versteh das gar nicht“.

Leni Riefenstahl konnte nie verstehen, wie man ihr, der unpolitischen, begabten Regisseurin aus ihrer Tätigkeit einen Vorwurf wegen ihrer Arbeit machen konnte, zumal dieser Film, wie sie sagt, ohne Kommentar auskommt, und es sich schon deshalb nicht um einen Propagandafilm handeln konnte. Die Suggestivität ihrer Bilder ist viel beeindruckender als ein herkömmlicher Propagandafilm. Das lag vor allem an den Innovationen im Film, die sie einführte: Dieser Film zeigte nicht nur die ersten Großaufnahmen Hitlers, den sie mit einer Kamera auf runden Schienen bei seinen Reden von allen Seiten filmte. Sie ließ Aufzüge an die Fahnenstangen der gigantischen Hakenkreuzflaggen montieren, um Bildmaterial aus der Luft zu haben und entwickelte vor allem eine revolutionäre Schneidetechnik.

Die Frage, *was* sie filmte, interessiert Leni Riefenstahl auch 50 Jahre später noch nicht, sondern nur das *Wie*. Vielleicht ist es bei der Beantwortung der Frage, ob verantwortungslose Kunst trotzdem gute Kunst sein kann, noch wichtig zu erwähnen, dass sie für *Triumph des Willens* in Paris 1934 die Goldmedaille für den besten Dokumentarfilm bekam. Dabei war es dieser Film, der maßgeblich ihre Karriere nach dem Krieg zerstörte.

Für die Darstellung der Olympischen Spiele in Berlin 1936 in zwei Teilen: *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit* erhielt sie in Frankreich ebenfalls den ersten Preis für Dokumentarfilme. In dem Arte-Interview betont sie: „Ich hätte das genauso aufgenommen in Moskau, nicht gerne, aber wenn ich's hätte müssen (...) oder in Amerika.“

Auf die Frage, ob man, wenn man für die Medien arbeitet, sich nicht für Politik interessieren müsse, antwortet Leni Riefenstahl: „Vielleicht in der heutigen Zeit schon, damals nicht und wenn, wer hätte es dann gemacht? Die waren ja alle begeistert.“

An mehreren Stellen im Interview nimmt man ihr die geschönte Sicht der Dinge nicht ab, z.B. da, wo sie sagt, dass die beiden wesentlichen Botschaften des Nürnberger Parteitages „Arbeit und Frieden“ gewesen seien. Bezeichnend für ihre Haltung ist die Textstelle ihrer Memoiren, in der sie über ihre erste schicksalhafte Begegnung mit Hitler und ihre libidinöse Faszination für diesen

⁵⁸⁵ Die Sendung wurde von Arte am 23.06.1999 ausgestrahlt.

Mann spricht. „Endlich, mit großer Verspätung erschien Hitler, nachdem eine Blaskapelle Marsch um Marsch gespielt hatte. Die Leute sprangen von ihren Sitzen auf, schrieen wie von Sinnen: ‚Heil, Heil, Heil!‘ – minutenlang. Ich saß zu weit entfernt, um Hitlers Gesicht sehen zu können. Nachdem die Rufe verhallten, sprach Hitler: ‚Volksgenossen, Volksgenossinnen.‘ Merkwürdigerweise hatte ich im gleichen Augenblick eine beinahe apokalyptische Vision, die ich nie mehr vergessen konnte. Mir war, als ob sich die Erdoberfläche vor mir ausbreitete – wie eine Halbkugel, die sich plötzlich in der Mitte spaltet, und aus der ein ungeheurer Wasserstrahl herausgeschleudert wurde, so gewaltig, dass er den Himmel berührte und die Erde erschütterte.“⁵⁸⁶

Ehrlicher geht Alfred Andersch mit seinen Erinnerungen um. Er beschreibt in seinem autobiographischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit*, wie er selbst in der Masse „Heil!“ schrie, als er Hitler sah: „Aber wenn es sie gibt (die Massen – Anm. d. Verf.), so gehöre ich zu ihnen: einige Jahre später stand ich am 9. November an der Briennerstr. Zu München, als Adolf Hitler, in einer Wagenkolonne vom Hause seines Blutordens kommend, in Richtung des Odeonsplatzes fuhr. Die Mauer aus Menschen stand entlang seinem Wege, die Rufe pflanzten sich fort, und als ich sein weißliches, schwammiges Gesicht sah, mit dem schwarzen Haarstriemen in der Stirne, mit dem feigen lächelnden Betrüger- Ausdruck, das Gesicht einer bleichen abgewetzten Kanalratte, da öffnete auch ich meinen Mund und schrie ‚Heil!‘“⁵⁸⁷

Wie Leni Riefenstahl hatte auch Veit Harlan Unverständnis für die Vorwürfe wegen seines filmischen Schaffens: Der Regisseur von *Der große König* (1942), *Kolberg* (1944/45), sowie des antisemitischen Propagandafilms *Jud Süß*, dessen Hauptfigur auch in der Romanvorlage des jüdischen Autors Lion Feuchtwanger keineswegs eine Lichtgestalt war, konnte bis zu seinem Lebensende nicht begreifen, warum man ihn, den begabten Künstler, der er war, nicht vom Vorwurf der Mittäterschaft freisprach. Seine Tochter wechselte als Schauspielerin ihren Namen und keine Filmgesellschaft wollte mit diesem Regisseur nach dem Krieg arbeiten.⁵⁸⁸

Die Verteidigung der eigenen Position während der Nazizeit ähnelt der Leni Riefenstahls: Er war der unpolitische Künstler, der aus dem ihm anvertrauten Material das Beste machte.

An diesen Beispielen wird deutlich, dass die ungenaue Grenze der Einlassung mit einem Unrechtsregime nicht insoweit überschritten werden darf, als dass ein Autor mit seinem Werk dieses so weit unterstützt, dass er sich auf den Fahnen des Regimes wiederfindet.

Die Nachwelt verzeiht diesen Künstlern nicht.

⁵⁸⁶ Leni Riefenstahl: *Memoiren*, Darmstadt 1987, 152.

⁵⁸⁷ Alfred Andersch: *Die Kirschen der Freiheit*, Ein Bericht, Zürich 1968, 33.

⁵⁸⁸ « Quant au film 'Le Juif Süß' qui a eu pour moi et pour ma famille des conséquences si tragiques, il aurait été fait dans tous les cas, même sans moi. D'autant plus qu'il fut commencé avant même qu'on ne fit appel à moi. Par contre, le fait d'avoir réalisé 'La ville dorée', le premier grand film en couleurs mais aussi 'Opfergang' (Offrande au bien aimé) ou encore 'Immensee' ('Le lac aux chim ures') et 'Jugend' ('Jeunesse'), 'Verwehte Spuren' ('Sans laisser de traces') 'La Sonate a Kreutzer', 'Le voyage a Tilsitt', 'Crépuscule' et 'Cœur immortel' a rempli ma vie de bonheur. Je m'aperçois, hélas, que je dois payer cher ce bonheur, aujourd'hui." Goebbels était le diable en personne mais le diable n'a que peu de pouvoir sur une âme qui se refuse à lui. C'était donc ce jour-la que je vis Goebbels pour la première fois, ce Goebbels dont les agissements portent, comme d'aucuns l'on dit, une part de ma responsabilité. »
vgl. Veit Harlan: *Souvenirs ou Le cinéma allemand selon Goebbels*, Paris, 1974, p. 11 f.

Anhang E

Dokumente, Interview mit François Fejtö, Bilder

Edvard Linke

München den 4 Jänner 96.

Lieber Herr Brandt,

erst heute komme ich dazu Ihren Brief vom - ja, da ist leider kein Datum drauf - zu beantworten. Verzeihung ich habe mich geirrt, da ist doch ein Datum drauf - es war der 17. Dezember 95.

Danke recht herzlich dafür daß Sie mich in Ihrer Dissertation erwannen wollen. Ich bin bisher in 12 deutschen und 4 tschechischen Büchern "verewigt". - Auch in seinem Buch über Horvath ist ein humoriges G'schichterl über den - längst verstörten Wiener Kollegen Hugo Gottschlich und mir in Verbindung mit Horvath erschienen. Ich meine Herrn Professor Traugott Kruschke. -

Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie in Berlin eine Möglichkeit fänden, den Film "Peter im Schnee" kopieren lassen zu können. Vielleicht gelingt's?

Was bedeutet das grosse "U" nach den angeführten Filmtiteln, die Sie anführten? Dahinter sind die Daten der jeweiligen Uraufführungen.? Von den von Ihnen angeführten Filmen "Buchhalter Schnabel" sowie "Die Pompadour" und "Ihr Privatsekretär" - habe ich bedauerlicherweise keine Ahnung. Ebenso wenig weiß ich etwas über die - wahrscheinlich längst verbliebenen Herren von Zwehl und Schmidt-Pauli.

Horvath hatte nicht nur die Nazi-Ideologie durchschaut und verachtet, sondern auch - mehr oder weniger - bekämpft, als Marxist und Kommunist der er damals war, soweit ich dies heute noch länger als einem halben Jahrhundert noch beurteilen kann. Ich erinnere mich nur, daß ich ihn einmal im Café de France bei einem schalerl Kaffee vor der Vorstellung sagte, er sei wohl der eleganteste Kommunist, den ich je gesehen habe. Er trug meistens einen grauen Flanellanzug, mit rein seidnem Hemd und ebensolcher Krawatte, zwar immer ein wenig verrutscht - aber die hochnobble Qualität war nicht zu übersehen. Ein müdes Lächeln ~~Lächeln~~ war die einzige Entgegnung darauf.

Schon in meinem vorigen Brief an Sie erläuterte ich den Begriff "Dialogregie" die Paul Hörbiger angeblich gemacht haben sollte. Er veränderte sehr häufig, fast an jedem Drehtag den etwas hölzernen Dialog um ihn sozusagen "sprechbar" zu machen u.zw. mündlich mit mir und dem Regisseur Lamač. Das ist bei vielen Dreharbeiten an Filmen so üblich und geschieht - mehr oder weniger - fast überall. In diesem Fall war es jedenfalls mehr und nicht weniger. -

Zwei beachtenswerte Vorfälle sind mir noch genau in Erinnerung, die ein Schlaglicht auf sein Wesen werfen: Während der ersten Probentage erkrankte ein Kollege der in seinem Stück "Liebe, Glaube, Hoffnung die Rolle des Unterpräparators des Anatomischen Instituts spielen sollte. Wir mußten die Probe abbrechen und der Direktor und Regisseur des Stückes - ein gewisser Jubal - sagte er würde schon am nächsten Tage einen Ersatz aufreiben, was übrigens nicht der Fall war. Am Abend ging

ich in meine Cabaret-vorstellung in die "Literatur am Naschmarkt" was damals die erste Kleinkunsthöhne war und setzte mich vor Beginn der Vorstellung im Café "Dobner" welches sich oberhalb auf Straßennöhe befand an einen Tisch zum (leider auch 1991 verstorbenen HANS WEIGEL) hin. Bei ihm saß ein etwas skurril und komisch aussenender Mensch, der in weinerlicher und sehr zum Lachen anregender Weise sprach. Als ich ihn fragte ob er auch Schauspieler sei, bejahte er meine Frage und-um es kurz zu machen, sagte ich ihm er solle am nächsten Tag vor 10 Uhr früh vor dem "Theater der 49" erscheinen. Das tat er auch und ich stellte ihn dem Direktor Jubal vor. Dieser nahm mich zur Seite, holte Horvath der daneben gestanden war, dazu und sagte: "Hören Sie zu, der Vogel schaut doch gar nicht aus wie ein Schauspieler!" Worauf Horvath, still und leise antwortete: "Seien Sie froh, er schaut so aus wie der Leichenpräparator!" Und er spielte die Rolle ganz hervorragend.

Eine andere kleine Episode:

Während der weiteren Proben seines Stückes, bei denen er meistens im völlig dunklen Zuschauerraum zu sitzen pflegte, unterbrach mich Direktor Jubal mit den Worten: "Hören Sie zu Linkers, was reden Sie da für einen Text? Der steht doch gar nicht im Buch!" Und aus der Tiefe des Zuschauerraumes kam Horvath's Stimme: "Lassen Sie ihn doch - - mir ist das gar nicht eingefallen - ich find' es ausgezeichnet was der Linkers hinzugegedichtet hat".- und dabei blieb es.- ich bekam eine der besten Kritiken meines Lebens vom Schärsten aller Wiener Rezensenten (Richard GÖTZ). was mich natürlich am meisten freute, war Horvath's Angebot der Duz-Freundschaft, nach der Premiere. Dies umso mehr als Horvath damals schon ein Enddreißiger war und ich erst 24 Lenze zählte.-

Das ist leider so ziemlich alles was ich zu berichten weiß. Aber wie schon gesagt, wird es mich freuen Sie hier bei mir begrüßen zu können um Ihnen, vielleicht durch Anekdoten und "Schnurren" einige Schlaglichter auf jene Zeit d.i. die 30-er Jahre zu werfen.

Mit allen guten Wünschen für das neue Jahr 1996, verabschiedete ich mich, als

Ihr,

Edward Kuxers

I: Herr Fejtő, wir möchten uns heute über einen der vielen Schriftsteller unterhalten, die Sie in Ihrem Leben kennengelernt haben, Ödön von Horváth.

Wie oft sind Sie Ödön von Horváth begegnet und wann war das?

Fejtő: Also nur einmal. Nur einmal, aber mehrere Wochen lang. Er hat Thomas Mann nach Budapest begleitet.

Thomas Mann war ein Freund eines meiner besten Freunde, des Barons Lajos von Hatwany, der auch mein Mäzen war. Ich war der Codirektor einer 1935 gegründeten, literarischen und politischen Zeitschrift in Budapest. Wir haben für Thomas Mann am 13. 01. 1937 eine Feier in der Musikakademie von Budapest veranstaltet, die von der Regierung, die nazifreundlich war, ziemlich schwierig angenommen wurde.

Und da hat Thomas Mann uns Horváth als eine der grössten Hoffnungen der deutschen Literatur der jungen Generation vorgestellt. Und ich hatte damals schon ein Buch von ihm gelesen, die "Jugend ohne Gott", das ich vortrefflich fand.

Ich hatte schon in unserer Zeitschrift darüber geschrieben. So war er für uns schon nicht mehr ganz unbekannt.

Und wir sind gleich gute Freunde geworden. Er war ja ein riesig netter Kerl. Ein schöner, athletischer Mensch. Ich habe ihm Budapest jeden Tag gezeigt, also jeden Tag, ich weiss nicht mehr, wie lange das gedauert hat: 10 Tage oder noch länger. Er hat Budapest sehr gerne gehabt. Er war von einer ungarischen Familie eingeladen gewesen. Ein Urgrossvater war Offizier in der ungarischen aufständischen Armee im Jahre 48 des vorigen Jahrhunderts. Horváth war ja auch im Exil, aber er ging zuerst nach Berlin, wenn ich mich richtig erinnere.

Man sagt, dass er ein Österreicher sei, aber ich glaube, er war in Deutschland bekannter als in Österreich.

I: Bekannt ja, aber er hatte einen ungarischen Pass, Und 1938 war er wahrscheinlich auch in Ungarn, um seinen Pass verlängern zu lassen.

Fejtő: Er hatte einen ungarischen Pass? Das wusste ich nicht. Sind Sie sicher?

I: Ja, den hatte er 1934 verlängern lassen, als er das erste Mal in Budapest war, und ich dachte, er hätte 1938 auch noch einmal seinen Pass verlängern lassen. Das hoffte ich jetzt von Ihnen zu erfahren.

Fejtő: Wissen Sie, das war vor ziemlich langer Zeit, und es ist möglich, dass er davon gesprochen hat und ich mich nicht mehr daran erinnere. Aber ein Thema war das nicht zwischen uns. Ich dachte immer, dass er einen Exilpassport hätte und dass er schon im Exil war. Thomas Mann war ja auch am Anfang seines Exils.

I: Und 1937 haben Sie ihn dann jeden Tag begleitet?

Fejtő: Er war so ein lieber Mensch. Budapest war eine Stadt, die ich sehr gerne hatte, also habe ich ihm vieles gezeigt. Wir haben zusammen Ausflüge gemacht. Einmal sind wir zur Donau gefahren und haben gebadet. Also das war auch für mich so eine Art Unterbrechung und Ferien.

I: Horv  th interessierte sich für Metaphysik, und er besuchte gerne Biergärten...

Fejt  : Ja, aber in Ungarn gibt es Biergärten und auch Weingärten wie in Wien, und wir haben mehr Wein getrunken. Man nennt das Spritze in Ungarn. Das ist Weisswein mit Sodawasser gemischt.

I: Wie 'Gespritzter' in Deutschland?

Fejt  : Man hat zwei Arten von Spritze gehabt, einen langen und einen kurzen. Ein Kurzer war ein Drittel Wein und zwei Drittel Soda, bei dem Langen ist das Verhältnis umgekehrt.

I: Tranken Horv  th und Sie lieber den Kurzen oder den Langen?

Fejt  : Den Langen mochten wir beide lieber. Ich war noch sehr jung, jünger als er, aber er war auch noch ein fescher Junge.

I: 37 Jahre alt, 1901 geboren, und Sie sind von 1909

Fejt  : Als wir diesen Abend für Thomas Mann organisierten, wurde das von den ungarischen Nazis gestört, aber zu dieser Zeit war die Polizei noch für Ordnung, und die Ordnung wurde hergestellt. Mein bester Freund war der grösste ungarische Dichter der Zeit, Attila Jozsef. Er hatte ein Gedicht als Gruss an Thomas Mann geschrieben. Und das war ein grosser Skandal, denn in seinem Gedicht hat er von unserem Glück gesprochen, dass wir in ihm endlich einen Europäer zwischen unseren "weissen" Mitbürgern begrüssen können. Da war O  n von Horv  th dabei, und die Polizei hat verboten, das Gedicht zu lesen, weil es gegen die Nazis gerichtet war. Es begrüsste den grossen Mann im Exil.

O  n von Horv  th sagte einmal, als ich von meinen Plänen sprach, zu mir: "Einen guten Rat kann ich Ihnen geben: Sie müssen auf die Dummheit und die Bosheit der Leute achten, und dann wird es Ihnen gelingen."

I: Das ist etwas wie das Vorwort in "Die Geschichten aus dem Wienerwald", wo es heisst: "Nichts gibt einem so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit."

Fejt  : Ja, das habe ich auch wiedergefunden, in seinen Schriften, das war ein wichtiges Thema. Anfang 1938 sind wir uns in Budapest wiederbegegnet. In der Märzausgabe der unserer Zeitung hatte ich eine Rezension von seiner "Jugend ohne Gott" geschrieben. Damals wusste ich noch nicht, dass ich in der Juninummer schon aus Paris einen Nekrolog über ihn schreiben werde. Als wir uns verabschiedeten, von Budapest ging er nach Prag, wo auch eins seiner Stücke veröffentlicht worden ist, ich erinnere mich nicht mehr, welches Stück. Haben Sie seine Lebensgeschichte da?

I: Bis 1938 blieb Horv  th in Österreich, von dort ging er in die Tschechoslowakei, von dort nach Ungarn, dann nach Jugoslawien, Italien, über die Schweiz und traf am 28. Mai 1938 in Paris ein.

Fejt  : Er gab mir noch in Budapest ein Rendez-vous in seinem Hotel, weil ich vorhatte, nach Paris zu kommen.

I: Dort haben Sie ihn aber nicht mehr angetroffen.

Fejtő: Nein, er hat mir ein Rendez-vous gegeben, An diesem Tag ging ich in sein Hotel.

I: Wahrscheinlich am Tag seiner Beerdigung ?

Fejtő: Das dsagte mir wenigstens ein kleiner für mich noch unbekannter Mann mit rötlichem Gesicht, der mich am Schalter ansprach, als ich nach Horvath fragte.

I: Und das war Joseph Roth?

Fejtő:

Ja, Joseph Roth war zu diesem Zeitpunkt schon Alkoholiker. Ich fragte nach Ödön von Horvath, und da sprach er mich an: "Was wollen Sie von Horvath?" Ich sagte, ich habe ein Rendez-vous mit ihm, und dann sagte mir Joseph Roth: "Wir haben ihn eben begraben." Ich verstand das nicht und dann hat er mir erzählt. Und da erzählte er mir die schauerhafte Geschichte. Ich weiss nicht, ob das wahr ist bzw. ob das eine Joseph-Roth-Geschichte ist. Er erzählte mir, dass, als Horvath nach Paris kommen wollte, er vorhatte, mit dem Flugzeug zu kommen, und er hatte schon eine Flugkarte gekauft. Als er aus der Reiseagentur auf die Hauptstrasse in Prag kam, da kam eine Zigeunerin und bat ihn, ihm seine Hand zu zeigen, um ihm die Zukunft vorherzusagen. Und da hat er ihr die Hand gezeigt. Die Zigeunerin sagte, lieber Herr, passen Sie sehr gut auf, ein grosser Unfall ist in Sicht. Und es scheint, dass Ödön von Horvath abergläubisch war, und das hat ihn beeinflusst. Er ging zurück und hat die Flugkarte gegen eine Eisenbahnkarte umgetauscht. Und so kam er gut mit der Eisenbahn an, kam ins Hotel usw. Dann kam die Geschichte auf den Champs Elisées. Da war eine Geschichte, ein russisches Schauspiel, das hat man sehr viel gespielt, ich weiss nicht, was für ein Autor das war, "Wir begegnen uns in Samarkan". Der Tod sagte das einer Person. Diese Person machte alles, um an dem bestimmten Tag nicht nach Samarkan zu kommen, aber es ging doch so, dass sie dort hinkam, wo der Tod wartete. Und so war für Joseph Roth die Geschichte. Es war sein Schicksal, was die Zigeunerin vorhergesagt hatte. In Paris arbeitete ich damals an einem Buch über Heine, und ich fand in Heines Autobiographie eine Notiz über den Spaziergang mit Börne auf den Champs Elisées, wo den beiden etwas ähnliches passierte: Ein plötzlicher Windstoss hat einen grossen Zweig abgebrochen. Die beiden sprangen davon, aber Börne wurde von dem stürzenden Zweig am Arm verletzt. Und dann habe ich diesen Artikel für unsere Zeitschrift geschrieben. Den veröffentlichte ich in unserer Zeitschrift, 'SZEP SZO', das heisst 'schönes Wort', was im Ungarischen auch das Gegenteil von Gewalt heisst.

I: Joseph Roth hat die Grabrede gehalten. Horvath hatte am ersten Juni eine Verabredung mit Robert Siodmak. Diesen wollte er auf den Champs Elisées in einem Café treffen, um mit ihm über Filmpäne zu sprechen. Soviel ich weiss, hatte er vor, 1938 in die USA zu emigrieren. Er wollte dort Filme machen. Hat er Ihnen von diesen Plänen erzählt?

Fejtő: Er hat etwas erzählt, aber ich weiss nur noch, dass er grosse Pläne hatte. Auch für das Theater. Er wollte französisch übersetzt werden. Jedenfalls wusste er eigentlich nicht, wo er

bleiben wollte, in Frankreich oder in Amerika. Er war noch nicht ganz entschlossen. Das war ja eine ganz frische Emigrantenzeit.

I: Wo Sie gerade das Stichwort Emigration erwähnen: Zuckmayer schrieb einen Nekrolog, und Klaus Mann drückte ebenfalls seine Erschütterung aus über den Tod Ödön von Horváths. Mit welchen Leuten hatte Horváth ausser den genannten noch in Paris Kontakt?

Fejtő: Das konnte ich nicht wissen. Um Joseph Roth waren deutsche und österreichische Emigranten. Ich bin manchmal, aber schon nach dem Tode von Horváth, zu Heinrich Mann gegangen. Es waren mehrere bekannte Schriftsteller, z.B. Rudolf Leonhard, der die deutsche Zeitschrift "Das Wort" herausgab. In diesem Kreis - ich war in dem antifaschistischen Komitee - war ich oft. Da hatte ich auch mit Deutschen und Österreichern zu tun, Sozialisten und Liberalen. Mit dem Breitscheid war ich sehr befreundet.

I: Rudolf Breitscheid?

Fejtő: Ja.

I: Der ist doch ermordet worden?

Fejtő: Ja, der Petain hat ihn ausgeliefert. Er lebte mit der Tochter eines SPD-Kanzlers, Müller oder Wirth, zusammen.

I: Sie waren ja selber ab 1938 Emigrant, und waren auch in Paris, nachdem Sie aus Ungarn geflüchtet waren.

Fejtő: Meine Geschichte ist etwas komplizierter. Ich wurde wegen eines Leitartikels über Aussenpolitik, der in der sozialdemokratischen Tageszeitung von Budapest erschienen ist, zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Da hatte ich die Allianz mit Hitlers Deutschland sehr scharf angegriffen. Ich berichtete eigentlich von einem Vortrag, den ich in einer grossen Bauernstadt gehalten habe - in Ungarn gab es grosse Dorfstädte mit 100 000 Einwohnern, nicht städtisch, sondern wirklich bäurisch - und da habe ich einen Vortrag gehalten über Politik. Davon kam ich zurück, und da habe ich geschrieben, wenn unsere herrschende Klasse nur ein Zehntel so viel menschlichen Verstand und Ehrlichkeit wie die Bauern hätte, dann müsste ich wegen der Geschichte unseres Landes nicht so beunruhigt sein. Wegen dieses Satzes hat man mich zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Ich habe gar keine Lust gehabt, ins Gefängnis zu gehen. Da ausserdem schon die Rede davon war, dass ich eine Studienreise machen und gleichzeitig als Berichterstatter für die Zeitung arbeiten sollte, habe ich Einspruch eingelegt. Vom Gerichtshof fuhr ich mit meinem Pass zur französischen Gesandtschaft in Budapest. Mit den Franzosen war ich sehr gut befreundet, da ich viel über französische Literatur geschrieben hatte. Ich war der erste Übersetzer Sartres in eine fremde Sprache. Da bekam ich ein französisches Visum, der Gerichtshof hatte eine Schlaperei begangen. Wie Ödön von Horváth das auch so oft zu mir sagte: "Die Schlaperei ist eine sehr positive Angelegenheit." Und so auch in dieser Sache, denn eigentlich hätte man mir meinen Pass wegnehmen müssen, als ich Einspruch einlegte. Der Gerichtshof hat das vergessen. Es war so ein schöner Sonntag, und da habe ich ein Visum bekommen. Am nächsten Tag bin ich durch Jugoslawien und Italien nach Paris

gefahren. Am 15. April bin ich dort angekommen, und so war ich schon in Paris, als wir unsere Verabredung am 1. Juni im Hotel hatten, in der rue Monsieur Le Prince. Ich weiss nicht mehr, wie das Hotel hiess, es ist noch immer da, gleich wenn man vom Boulevard Saint Michel in die Strasse hineingeht. Es war ein billiges Hotel, aber im Herzen von Paris.

I: Sie waren ab 1938 ständig in Paris?

Fejtő: Ja, aber so war ich am Anfang kein Flüchtling, sondern akkreditierter Berichterstatter für die ungarische sozialdemokratische Zeitung. Ich bin den französischen Sozialisten, Léon Blum usw., begegnet.

I: Sie kannten Léon Blum? Haben Sie bei der Internationalen mitgewirkt?

Fejtő: Ja, ich erinnere mich gut daran, als ich in dem Antifaschistischen Komitee neben Breitscheid gesessen habe. Einmal kam er ganz verzweifelt zur Sitzung, und er sagte mir, dass er eben von einem Mittagessen mit Léon Blum kam, und er hatte ihm ein ganzes Dossier von Beweisen über die Bewaffnung der Deutschen gegeben, welches er aus Deutschland bekommen hatte. Und Léon Blum wollte ihm nicht glauben. Er sagte, dass das Bluff sei. Er wollte Hitlers Reden gar nicht ernst nehmen, und Breitscheid war darüber ganz empört.

I: Das ist eigenartig, weil es ja schon seit Beginn der 20er Jahre Veröffentlichungen, z.B. in der "Weltbühne", über den Vertragsbruch der im Versailler Vertrag festgelegten Beschränkung auf 100 000 Aktive im Deutschen Heer gab.

Fejtő: Blum dachte - das war ja noch vor dem Münchener Abkommen - dass Hitlers Ansprüche begrenzt seien. Und dass er mehr Patriot als Nationalist sei. Das Antijudentum von Hitler war ebenfalls noch nicht so sichtbar. Léon Blum und die meisten Sozialisten wollten davon nichts wissen. Und als ich, sowie mehrere deutsche und österreichische Flüchtlinge - sozialistische Flüchtlinge - davon sprachen, hat man uns mit viel Misstrauen angehört, Misstrauen gegen emigrierte Leute allgemein.

I: Was haben denn Leute wie Léon Blum gedacht, warum Sie emigriert sind? Haben sie nicht an die Verfolgung geglaubt?

Fejtő: Sie wollten nicht. Sehen Sie, glauben die Franzosen das, was jetzt in Jugoslawien geschieht? Man sieht die Bilder im Fernsehen, aber man will sie nicht sehen. Das sind so afrikanische Stämme, die sich einander töten.

I: Ich habe noch eine Frage zu Horváth. Wussten Sie, dass Ödön von Horváth, nachdem er 1932 in einem Prozess gegen die Nationalsozialisten ausgesagt hatte - daraufhin wurde das Haus der Eltern in Murnau von der Gestapo durchsucht - dass er nach seiner ersten Flucht aus Deutschland, nachdem schon Stücke von ihm abgesetzt worden waren, 1934 in die Reichsschrifttumskammer eingetreten ist?

Fejtő: Ja, davon habe ich gehört. Da war eine ganze Geschichte auch mit Gerhart Hauptmann. Mein Freund, der Baron von Hatwany, bei

dem Ödön von Horváth und Thomas Mann bewirtet worden sind, war auch ein Freund von Gerhart Hauptmann. Ich erinnere mich nicht mehr genau daran, wie er und Thomas Mann davon gesprochen haben. Dass er noch Illusionen hatte, und ich glaube auch, von Gerhart Hauptmann überredet worden ist, dass er doch bleibe.

I: Also eine Möglichkeit zu finden, in Deutschland zu arbeiten.

Fejtő: Wie Heidegger, Furtwängler...

I: Wie Gerhart Hauptmann selbst, Gottfried Benn...

Fejtő: Mein Freund, der Baron von Hatwany, ist dem Gerhart Hauptmann 1934 oder 1935 in Venedig begegnet. Und als er den Gerhart Hauptmann auf der Strasse erblickt hat, wollte er ihn nicht erkennen und ist auf die andere Treppe gegangen. Gerhart Hauptmann lief zu ihm und hat ihn am Arm gepackt. Er hat ihn gefragt: "Was willst du denn? Soll ich mit meinem Regenschirm den Niagarafall aufhalten?" So hat er ihm erklären wollen, dass er doch in Deutschland bleiben wollte.

I: Aber Horváth konnte ja nicht glauben, dass die Nazis jemals friedlich hätten werden können. Das musste Horváth wissen.

Fejtő: Sie sind noch zu jung, das war nicht so ganz sicher. Schauen Sie, meine Frau ist jüdischer Herkunft. Sie hatte einen Onkel, Wilhelm Szekly, der als Produzent für die UFA arbeitete. Und jeder wusste von ihm, dass er Jude war. Aber er hat grossen Erfolg gehabt. Er hat einen Film über die Unvollendete Schuberts gemacht, und er hatte einen anderen Welterfolg mit Döblins "Berlin Alexanderplatz". Göring wollte ihn überreden, dass er in Deutschland bleibt. "Wer Jude ist, bestimme ich.", usw.

I: Also der hat gleichzeitig z.B. mit Veith Harlan in Berlin gearbeitet?

Fejtő: Ja.

I: Horváth soll für Veith Harlan gearbeitet haben. Es ist darüber nichts veröffentlicht worden. Ebenso habe ich nie gelesen, dass Horváth 1934 in die Reichsschrifttumskammer eingetreten ist.

Fejtő: Ich weiss nur, dass davon die Rede war. Auch mit Thomas Mann und meinem Freund. Und mein Freund, der ein entschiedener Anti-Nazi war, hätte Horváth nie empfangen, wenn ein Verdacht über ihn als Sympathisanten mit den Nazis aufgekommen wäre.

I: Aber er hat es nicht aus Angst gemacht?

Fejtő: Ich glaube nicht.

I: Kann man denn sagen, dass Horváth 1938 ein politischer Flüchtling war?

Fejtő: Das war er. Er hat sich auch in Ungarn öffentlich mit Thomas Mann solidarisiert. Von Budapest ging er nach Prag. Und in Prag wurde er schon als Exilschriftsteller gefeiert. Also da ist kein Missverständnis möglich. Für mich ist nur eines klar: Dass Thomas Mann sich nicht öffentlich mit ihm solidarisch

erklärt hätte, wenn er in diesem Schritt von Horváth etwas
Verurteilenswerthes gesehen hätte. Ich glaube, das ist klar.

I: Das glaube ich auch. Herr Fejtő, ich danke Ihnen sehr für dieses
Gespräch.



DER NEUE BÜHNENVERLAG

im Verlag für Kulturpolitik G.m.b.H.

1934

Verlag für Kulturpolitik - Berlin W 18 - Markgrafenstraße 17

Vertrieb: Dr. Rudolf Vöhl

Hausnummer: Kulturpost Berlin

Fremdvertrieb: Berlin Mitte

Kaufmann: Paulsen & Co., Berlin W 1

An den

Reichsdramaturgen
Herrn Dr. Rainer Schlösser

Berlin W. 8.

Ministerium für Volksaufklärung
und Propaganda, Wilhelmstr.

Sei. Zeichen:

Das Dokument von:

Datum Zeichen:

St./O.

Beleg von:

26.6.34.

Betreff:

Sehr verehrter Herr Doktor!

In den Kreis unserer Mitarbeiter haben wir Odde von Horvath aufgenommen, nachdem wir uns überzeugt hatten, dass das unschöne Gerede über den Dichter, das hier und da auftauchte, jeder Grundlage entbehrt.

In der Annahme, dass Sie, sehr verehrter Herr Doktor, nachstehende Ausführungen interessieren, die uns Herr von Horvath mit Schreiben vom 19. Juni machte, übermitteln wir Ihnen den Inhalt dieses Briefes zur Kenntnisnahme:

"Ich muss ich Ihnen leider folgendes mitteilen und Sie sehr bitten, in dieser Angelegenheit zu intervenieren, und zwar so, wie Sie es für gut halten, denn ich weiss aus nicht mehr, was ich machen soll und bin auch über all das etwas erschüttert.

Es dreht sich um folgendes: man hat mir erzählt, dass Hilpert in V.B. (Berliner Ausgabe) und in "Der Deutsche" angegriffen worden ist, weil er in der nächsten Spielzeit ein Stück von mir bringen will. "Der Deutsche" soll unter anderen geschrieben haben, ich hätte ein kommunistisches Stück, betitelt "Die Bergbahn" geschrieben, das im Januar 1929 in der Volkshöhle aufgeführt worden ist. Hieran habe ich zu bemerken: dieses Stück war kein kommunistisches, sondern ein ausgesprochen antikommunistisches Stück. Es war seinerzeit das erste Stück, in dem Arbeiter nicht von dem üblichen doktrinär-marxistischen Winkel aus gesehen und zu gestalten versucht worden sind, weshalb mich auch die gesamte marxistische Presse, mit geringen Ausnahmen, verhöhnt oder verdammt hat. Piscator hatte seinerzeit, bereits 1928, das Stück inszenieren wollen, allerdings unter der Bedingung, dass ich in das Stück eine

kommunistische Tendenz "hinspielte". Ich hatte das immer wieder abgelehnt und bin daher erst ein Jahr später aufgeführt worden, unter der Regie des verstorbenen Viktor Schwanneke. Der Kreis um Piscator und Brecht tobte gegen mich und "verriss mich nach allen Noten der Kunst", wie man es so zu sagen pflegt. - Wie man also unter solchen Umständen von einem "kommunistischen Stück" sprechen kann, ist mir unerfindlich. Es dürfte Sie in diesem Zusammenhang interessieren, dass ich ja mit meinen Eltern 1919 aus Ungarn, wo die Sowjets regierten, flüchten musste. Mir "Kommunismus" vorzuerwerfen ist also schlechthin grotesk.

Ich habe nun hier gehört, dass das Propagandaministerium sich gegen eine Aufführung irgendeines Stückes von mir ausgesprochen haben soll - wie gesagt: Ich habe dies nur gehört, ob es aber stimmt, das weiss ich nicht. In diesem Zusammenhang möchte ich Ihnen nur noch folgendes mitteilen: Ich habe im April erfahren, dass das Propaganda-Ministerium den Vorwurf gegen mich erhebt, ich hätte in meinem Stück "Geschichten aus dem Wienerwald", welches im November 1931 uraufgeführt worden ist, behauptet, Deutschland sei Schuld am Weltkrieg gewesen. Soweit ich diesen Vorwurf gehört hatte, habe ich es dem Propagandaministerium in eindringlichster Weise nachgewiesen, dass ich dies niemals behauptet habe, und dass die Kritik des Herrn Paul Fechter vom November 31, auf der die Beschuldigung des Ministeriums basierte, ein Irrtum des Herrn Fechter ist. Herr Fechter hat mir dies selbst schriftlich bewiesen.

Und nun mir ebenfalls, vielleicht interessiert es Sie: Ich bin bereits im Januar 1934 in Paris verprügelt worden, weil ich öffentlich behauptet hatte, dass Deutschland nicht Schuld am Krieg gewesen sei.

Und nun, verzeihen Sie mir bitte, dass ich Ihnen noch folgendes mitteile, es ist nicht meine Art, mit eigenen Taten aufzutreten, aber ich habe das Gefühl, dass ich leider dazu gezwungen bin. Also, wie Sie wissen, bin ich Ausländer, aber meine Muttersprache ist deutsch und daher fühle ich mich als Mitglied des mächtigen deutschen Kulturkreises. Ich habe beim Ausbruch der deutschen nationalen Revolution und während der folgenden Zeit bis Mitte April 1934 im Ausland gelebt und gearbeitet. Ich habe während dieser ganzen Zeit es kategorisch abgelehnt, irgend etwas in Wort und Schrift oder Tat gegen Deutschland und seine Regierung zu unternehmen. Ich habe keinerlei Proteste unterzeichnet und bin deshalb auch von der gesamten marxistischen Presse Österreichs in härtester Weise angepöbelt und verleumdet worden. Ja, ich habe mich nicht nur geweigert, irgend einen Protest zu unterschreiben, ich habe sogar öffentlich erklärt, dass ich als keiner Emigrantenzeitung mitarbeite und radikal nichts damit zu tun habe. Diese meine Erklärung hat auch die Verbotszeitschrift "Der Autor" abgedruckt. Wegen dieser meiner öffentlichen Stellungnahme bin ich natürlich wieder einst angegriffen worden, in Wien, Prag, Budapest, und zwar nicht nur von den rein marxistischen Organen.

Ich habe mich also aus freien Stücken in eindeutigster Weise für Deutschland erklärt, und zwar bereits zu einer Zeit im Ausland, wo eine derartige Erklärung für einen Künstler nicht gerade ohne jede Gefahr verbunden war. Und nun, fast

Blatt II

[8]

rünfviertel Jahr später, ereignet sich der Fall, dass ein deutsches Theater ein Stück von mir spielen will, und da muss ich hören, dass man kein Stück von mir in Deutschland spielen kann, also in dem Lande, für das ich in Ausland immer eingetreten bin.

Ich erwartete es niemals, dass man mich irgendwo mit offenen Armen empfängt, aber es wäre für mich mehr als ein sehr schmerzliches Erlebnis, wenn man es mir unterzogen würde, am Wiederaufbau Deutschlands mitzuarbeiten, soweit dies mir meine Kräfte erlauben.

Wir wären Ihnen, sehr verehrter Herr Doktor, sehr dankbar, wenn Sie vorstehende Aufklärung allen massgebenden Stellen im Propaganda-Ministerium zuleiten würden.

Mit den besten Empfehlungen begrüssen wir Sie mit

Heil Hitler !

Verlag für Kulturpolitik G.m.b.H.

Abt.: DER NEUE BÜHNENVERLAG

Bezirksführer Weilheim

Verzeichnis

- ~~I. aller Kommunisten, die anlässlich der nationalen Erhebung flüchtig gegangen sind und~~
~~II. in einem Bezirk aufgetaucht sind und entweder den Decknamen, der Personalbeschreibung nach oder aufgrund besonderer Eigenheiten bekannt geworden sind.~~
 Zum Auftrag der Bayer. Pol. Polizei vom 14.1.35 Nr. 12318 I 1 A.

Lfd.
Nr.

I. Gend.-Station Murnau.

1. 1. Edmund v. E o r w a t h, Schriftsteller, geb. am 9.12.01 zu Füsse, ungerechter Staatsangeh., zuletzt wohnhaft in Murnau.
2. War als Edelkommunist bekannt.
3. Hat einige Tage nach dem 30. Juni 1933 Murnau verlassen und sich seitdem nicht mehr sehen lassen.
4. Soll sich nach der Flucht in Salzburg, später in Berlin aufgehalten haben und z. Zeit in Prag leben.
5. 33 Jahre alt, etwa 1,78 m groß, kräftig, volles Gesicht, bartlos, dunkelblonde Haare, vornehmes Auftreten.
6. Haftbefehl oder Festnahmeersuchen besteht nicht.
Lichtbild nicht vorhanden.

~~13. Fluchtige Kommunisten sind nicht aufgetaucht.~~

II. Gend.-Station Penzberg.

2. 1. Josef R a a b, Schlosser, geb. am 27.5.99 in Penzberg, verh. mit Katharina F i n k R a a b e s.
2. War Führer des RFB. in Penzberg.
3. Fluchtete gleich nach der nationalen Erhebung.
4. Soll sich im Juni 1933 in Limbach bei Homburg - Saar - aufgehalten haben.
5. 1,75 m groß, untereist, ovales mageres Gesicht mit hervorstehende Backenknochen, dicke hellblonde gewellte Haare, niedere Stirne, mittelgroße, wellige Nase, bartlos, oberbayer. Mundart.
6. Wegen Vorbereitung zum Hochverrat besteht in den bayer. Polizeiblättern Nr. 76/33, 91/33 und im Deutschen Steckbriefregister Ausschreibung. (Ein Gruppenlichtbild vorhanden)
3. 1. Georg D i r w i m m e r, led. Bergmann, geb. am 29.10.1900 in Arnstorf, S.A. Angehöriger, zuletzt wohnhaft in Penzberg.
2. War fanatischer Anhänger der KPD.
3. Ist im März 1933 geflüchtet und hat sich in Saarbrücken aufgehalten.
4. Über einen weiteren Aufenthaltsort ist nichts mehr bekannt geworden. Übt die Funktion als Kassier bei der Roten-Hilfe aus.
5. 1,70 m groß, kräftige eckige Gestalt, dunkelblonde dünne Haare, hohe Stirne, tiefliegende Augen, mittelgroße spitze Nase, großen Mund.

Staatsarchiv München

LRA 3862

Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V.

Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V.



Berlin 42 11, Unter den Eichen 1

Telefon: 71 (Sprechapparat)
Telefon: 71 (Sprechapparat)
Telefon: 71 (Sprechapparat)
Telefon: 71 (Sprechapparat)

ARBEIT / BEZUGSBEREICH

Deutsche Erklärung

Ich, unterzeichnet, bestätige hiermit, dass ich den Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V., Berlin 42 11, Unter den Eichen 1, als Mitglied des Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller E. V. anerkenne.

Ich bin Lehrer Lehrer
 von Herrn Herrn Herrn
 in Berlin Berlin Berlin
 am 1. 11. 11 am 1. 11. 11

Der Reichsverband ist eine Vereinigung von Schriftstellern, die in der Lage sind, die Interessen der Schriftsteller zu vertreten. Ich bestätige hiermit, dass ich den Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V. anerkenne und mich ihm als Mitglied anschließen werde.

Berlin am 1. 11. 11

Herrn Herrn Herrn

Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V., Berlin 42 11, Unter den Eichen 1, ist eine Vereinigung von Schriftstellern, die in der Lage sind, die Interessen der Schriftsteller zu vertreten. Ich bestätige hiermit, dass ich den Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V. anerkenne und mich ihm als Mitglied anschließen werde.

Herrn Herrn Herrn

Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V., Berlin 42 11, Unter den Eichen 1, ist eine Vereinigung von Schriftstellern, die in der Lage sind, die Interessen der Schriftsteller zu vertreten. Ich bestätige hiermit, dass ich den Reichsverband Deutscher Schriftsteller E. V. anerkenne und mich ihm als Mitglied anschließen werde.

